قصيدة الشخصية
في شعر الحرب



● د. علي عباس علوان

(١)

بعد سنوات سبع من الحرب فان الحديث عن (شعر الحرب) يبدو اكثر موضوعية من السنة الاولى ، حين هب الشعراء في قصائدهم (محرضين) و (مستنفرين) و (راجزين) حتى وصلوا الى مصطلح (الشعر التعبوي) مشاركة في المعارك وتغذية لاحساس الجماهير وتوترها وحماستها. وليس غرضنا هنا الحديث عن شعر الحرب وتعريفه فقد سبقتنا أمم الى ذلك ، لا سيما في الحربين العالميتين الماضيتين إذ نجد الشعراء الانكليز خاصة كانوا السبب في تنقيح المصطلح وتوضيحه فمنهم مَنْ كتب احسن قصائده عن الحرب وحال الجنود والمعارك كما ان عدداً منهم وهم في جو الحرب كتبوا افضل قصائدهم عن موضوعات اخرى وقسم ثالث مزج في القصيدة الواحدة بين واقع الحرب والحلم او الهم الفردي الخاص وفريق رابع وهم خارج ميادين القتال وبعيدون عن الحرب زمنياً كتبوا قصائد مهمة عن الحرب تضمنتها كل انثولوجيات شعر الحرب[١] لذلك كانت قدرات الشعراء ومستوياتهم وأساليبهم واختلاف رؤاهم سبباً رئيساً من اسباب اضطراب مفهوم (شعر الحرب) وعدم وصول النقاد الى تعريف محدد حتى قال « دومنيك هبرد » في مقدمته لشعر الحرب العالمية الأولى « لم يتفق ابداً على تعريف اخير لشعر الحرب ».[٢] وليس المهم في تقديرنا مدى صحة التعريف ودقته لكن المهم مدى الانجازات الحقيقية للشعراء في تقنيات القصيدة ومدى ما قدمته هذه القصيدة من المستويات الفنية وملامستها للواقع ملامسة إنسانية فنية عكست آثار الحرب وامتداداتها في تشكيل حياة الناس وآثار بصماتها على نسيج حياتهم سواء في خنادق الحرب أم في المدن والقرى والارياف. ولسنا في هذه الدراسة نبغي رصد كل انجازات الشعراء في تقنيات القصيدة ومدى الجدة والابتكار الذي وصل اليه بعضهم فذلك ما يطول الخوض فيه لكننا نهدف الى شيء محدد تميز في السنوات الأخيرة في قصائد بعض الشعراء الذين تنبهوا الى مخاطر الاسراف العاطفي والتفجرات الذاتية وهيمنة صوت الانا في قصائدهم فكان ان تنبهوا بشكل ذكي الى صياغة البناء ضمن انساق جديدة من الرؤية الشعرية.

وهذه الظاهرة التي نشير اليها تتمثل في كتابة القصيدة التي تكاد تنتقي من الأجناس الادبية بعض السمات المختلفة فهي تنتقي من القصة حكائيتها ومن الملحمية اختفاء صوت الأنا ومن الرواية شيئاً من السرد والحبكة ومن الشعر الرومانسي شفافيته وبساطته ومن المسرحية تعدد المشاهد واختلاف الفصول في التقديم والتأخير. وقد يبدو للقارىء

ان هذا الذي نقوله يحمل شيئاً جديداً في الشعر الحديث ، وليس الأمر كذلك فقد كان للشاعر الأوربي الحديث انجاز كبير في هذا المجال فالاشارة تقضي الى انجازات ت. اس اليوت لا سيما في قصيدته الذائعة الصيت (أغنية حب الى ج. بروفروك) وقصيدة ادغار آلان بو المسماة (الغراب) وبعض قصائد الشاعر الفرنسي جاك بريفر المعروفة (فطور الصباح) (في حانوت بائعة الزهور) (النزهة).

(٢)

في السنوات الأخيرة ثمة ظاهرة واضحة في محاولة بعض الشعراء كتابة قصيدة تجمع بين الموضوعية والتوتر في آنٍ واحد وتجمع بين حَدَث متطور باسلوب حكائي في سرد شعري حاذق مؤكدة تاكيداً بارزاً على (الشخصية) في القصيدة حتى ليمكن تسميتها بنوع من التجوز بانها (قصيدة الشخصية).

هذه الشخصية التي يرسمها الشاعر مشتركة في الحرب متاثرة مهمومة باشكالاتها وظروفها وعلى سبيل المثال فقد تميزت قصيدتا حميد سعيد (العريف عبدالعباس[٣]) و (النقيب جلال[٤]) بالتركيز على ملامح الشخصية للمقاتل وسط همومه ومفردات حياته اليومية استرجاعاً للذكريات واستقبالاً لاماني المستقبل. وفي هذا المجال تجيء قصيدة سامي مهدي (رايت ما رايت) وكذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (الشهيد عبدالزهرة) ولياسين طه حافظ قصيدة (امراة من بعقوبة) وتتميز قصيدتان مثيرتان حقاً الاولى لعلي جعفر العلّاق (زفاف علوان الحويزي[٥]) والثانية لعدنان الصائغ (عن الفتى كريم[٦]) كما ان قصيدته الأخرى (اغنيات العريف صباح[٧]) تجيء ضمن هذا السياق. وللشاعر الشاب عبدالرزاق الربيعي قصيدة (الطيف[٨]) مرسومة بعناية وشفافية وبساطة غاية في الشاعرية والحذاقة. وهناك نماذج اخرى لم نُشِر اليها لشعراء معروفين امثال يوسف الصائغ ومحمد جميل شلش وراضي مهدي السعيد تحيل بشكل مقارب نحو بناء الشخصية القصيدة كلها حول هذه الشخصية المركزية.

ولعل ابرز ما نلخصه في بناء هذا النموذج انه ليس جديداً على الشعر العراقي الحديث فنحن نتذكر على سبيل المثال قصائد سعدي يوسف الأولى ولا سيما في ديوانيه المبكرين (٥١ قصيدة) و (النجم والرماد)[٩] ولا سيما قصائده ذات الموقع الخاص برسم الشخصية امثال (رزوقي[١٠] ، (تلفيق[١١]) ، (حكايات من البصرة[١٢]) ، (حادث يومي[١٣]) ، (ميت في بيت سلامة[١٤]) وكذلك قصائد محمود البريكان (ارتسام[١٥]) ، و (اسطورة السائر في نومه)[١٦]. والنماذج السابقة عديدة ، لكنها لم تكن متاثرة باجواء الحرب وافرازاتها ، إنما هي نماذج تعنى بالشخصية المركزية التي تحرك الواقع تحريكاً شعرياً مثيراً حولها مجموعة من الدوائر والأمواج التي تشكّل هيكل القصيدة وحركتها.

(٣)

لعل اول ما نلمسه في قصيدة (الشخصية) من قصائد الحرب هو ما يمكن استعارته من مصطلحات الرواية واعني به وجهة نظر الراوي Point of view فالراوي — الشاعر يسرد الاحداث شعرياً دون ادخال صوت الانا او المشاعر الشخصية او اسقاط عواطفه الذاتية. ومن الشعراء مَنْ نجح تماماً في ان يبدو راوياً موضوعياً Objective Point of view بحيث بدت هذه الشخصيات وكانها حقيقية وصادقة لان القارىء لا يحس بصوت القاص او بآرائه بشكل يكاد يبدو قادراً على الكشف لا الإخبار عن الشخصية. ذلك في الرواية وقد نجح الشاعر المعاصر في الافادة من هذه التقنية. ولعل علي جعفر العلّاق اكثر مَنْ اصاب نجاحاً متميزاً في القصيدة (زفاف علوان الحويزي) :

كان علوان مغتبطاً بفتوته
ومتاعبه
وهواه
عابراً خضرة الماء :
مشحوفه غيمة
من حنين وكحل

ومنزله قصب عاشق
ولعلوان اغنية
يقطر الكحل منها
لـه امـراة
يتحدث لليل عنها
له غبطه ورضاه
ولــه الهــور
حلفــاؤه
وفوانيســه
ومــداه.

ولقد افردنا لهذه القصيدة مجالاً اوسع في البحث لسبب كونها ــ في تقديرنا ــ نموذجاً عالياً من نماذج (قصيدة الشخصية). وينجح عدنان الصائغ نجاحاً ملحوظاً في موضوعية السرد خلال قصيدة (عن الفتى كريم) :

على نخلة في المحاجير
حطت ثلاث حمامات
كان الصباح ينفض اغصانه من بقايا الندى
فيرتعش العشب
كان ابوه يزهو عباءته ، والعقال
يسرح عينه نحو الفضاءات
نحو الدروب التي نبت الدغل فيها
لعل غريبان بيان المضيف يؤجج جمر الدلال
لعل كريماً يجيء
نجماته اللامعات على الكتفين ، وضحكته الأسره
ينفض عنه المشيب ، وصمت الليال.
لعـل.

لكن عدنان الصائغ سرعان ما يفقد موضوعية الراوي لينزلق صوته بالنداءات المتكررة فيخرج المتلقي من دائرة السرد الحكائي الى دائرة النداء المتهيج :

يا عذارى ابي صخير
إن جاءكن كريم الفتى القروي
على كفه قمر وعراق
محنى بدم شهادته
فاحملن صواني الشموع الى عرسه

ثم :

يا رجال العشيرة لا تكسفوا يوسفاً
انحروا لمجيء كريم الذبائح
لا تقتلوا شيبه والعقال

ثم :

ويا ، أم كريم ، أما قلت : إن جاء ــ دين عليّ ــ ازف لعينيه احلى المحاجير.

وإذا كانت شخصية ، كريم ، هي المحور المركزي الذي تدور حوله الرواية ، فانه غائب عن المكان حاضر في الزمن ، ولعل مما انقذ القصيدة من اصوات النداء ان كريماً حين يحضر ، فقد حضرت صورته امام النعش !

ها هو جاء
فما تنتظرين
والعــذارى
جميع العذارى ، تقاطرن من كل بيت اليك
على خفركن يرفعن الحاظهن
لصــورته.

واستدراكاً لصوت الراوي فقد استعاده الشاعر في نهاية القصيدة ليقفلها اقفالاً ذكياً ، فعاد الى نقطة الافتتاح التي بدا بها ليعيد القارىء الى مبدأ الحكاية ورمز الحمامات الثلاثة التي حطت على النخلات لكنها الآن وبتغيير ذكي ، قد طارت وطار معها كل الحمام :

الآن نخله في المحاجير
طار حمام العراق

وللشاعر حميد سعيد قصيدتان تتمثلان هذا النمط من (قصيدة الشخصية) ، الأولى (العريف عبدالعباس) لكن الشاعر بعد ان اخذ قارئه بموضوعية جادة وباستخدام ضمير الغائب وما يلقيه

من شحنات خفية على الشخصية التي نتلمس سماتها وتاريخها الطفولي :

في طفولته.. دفع الشر عن حقل والده
وتعلّم ان يقنص الطير
ثم تعلّم كيف يزاحم ذئبا
فإن امسكت يده بالحجارة
ايقن اقرانه.. ان شراً يحيق بهم
وهو دافعه
ثم ضاق به جلده
فراى وطناً مثقلاً بالمحبة والشمس

ومن الملاحظ ان الشاعر استخدم ادوات العطف المتكررة ليحبك نسج الرواية (دفع الشر ، ثم تعلم ، فان امسكت ، وهو دافعه ، ثم ضاق ، فراى وطناً).

وإيغالاً من الشاعر في اخفاء صوته ليدخل القارىء الى اغوار اعمق جعل العريف عبدالعباس يشترك في الرواية :

قال لاقرانه
إن مجد الحياة الجديدة
يومىء لي ان اقوم..
فقمت
رايت بلاداً تدافع عن حبها
وتدافع عني
فحاولت ان اتمادى..
وادفع عنها تباريحها...

بعد هذا البناء الذكي وتوسيع دوائر القصيدة ينهار البناء انهياراً غريباً ، فإذا بالشاعر يوقع قارئه في لبس شديد الغرابة ، يقول :

السلام عليك
على وطن طيب
السلام على اهلنا
على وطن طيب
السلام على اهلنا.. السلام على نخلنا
وعلى الأمهات الجميلات.

وليس المباشرة في استخدام اللغة وخلو النسيج من اية صورة فنية هو ما يضعف النص بل ان القارىء يحار في هذه التحيات التي تجيء ، أهي استكمال لصوت عبدالعباس أم ان الشاعر ترك موضوعية الرواية فاطل بصوته على القصيدة واقحمه اقحاماً ؟

والمؤكد ان هذا هو الذي حدث ، فقد تكررت هذه التحيات المباشرة في نهاية القصيدة بل ان الشاعر لم يترك المجال لصوت الشخصية ان تكمل لنا رواية الحدث ، كما ان الشاعر لم يحاول هو ذلك ، بل انطلق يتحدث هو الى العريف عبدالعباس :

كيف هي الآن ـــ أم البنين ـــ
وكيف هو الحقل.. والبندقية والسهر المر

وتتراجع القصيدة على مستوى بناء الشخصية فإذا بالشاعر ينهيها نهاية عادية جداً بتدخله المباشر وبتعليق اكثر مباشرة فيفتقد القارىء متعة البداية ولذة التعرف الى شخصية المقاتل العريف عبدالعباس :

معجزة هي.. كنا نصدقها خلسة
ونباركها خلسة.. وندافع عنها
السلام عليك
على اخوة لك يبتكرون المحبة
والغضب الحلو والمعجزات
السلام على جبهة الحرب
ثم السلام

ومثل ذلك ، مع الفارق ، يتدخل صوت الشاعر في شطر واحد من قصيدة عدنان الصائغ (اغنيات العريف صباح) ليعيد القارىء الى لعبة الرواية الذي يطل براسه خلل القصيدة فبعد ان رسم الشاعر خطوط الزمان والمكان وتفاصيل الواقع الذي يعيشه العريف صباح وهو خنادق الجبهة فهو ينقل قارئه الى هناك بتجرد وموضوعية وهدوء :

في وميض الرصاصة ، كانت عيون الجنود ، وراء السواتر تثقب
جنح المساء المخيم ، تزداد وهجاً
كجمر السجائر في هبة الريح...

لكن الشاعر لا يكتفي بذلك ، بل يعمد الى ادخال اصوات اخرى تنبع من المكان ذاته لتزيد في رسم تفاصيل الواقع ويبعد القاريء عن صوت الشاعر خطوة اخرى :

مَنْ اوقد النار ! ؟ ان الاوامر تمنع في حلك الليل اي وميض سوى
جمرة القلب ، تلك التي تتوهج مثل المواقد (تشجرها) الذكريات

وفي خطوة جديدة يستخدم الشاعر شيئاً من المردات الشعبية التي تدور على افواه المقاتلين لزيادة واقعية الموقف :

إذا حلّق الصمت ، كان صباح العريف يغني بصوتٍ رخيم —
كبوح السواقي الحزينة يقطر وجدا :
« اللي مضيع ذهب...
بسوك الذهب يلكاه..
واللي مضيع ولف
يمكن سنه وينساه..»
« بس المضيع وطن
وين الوطن يلكاه ! ؟ ...»

وحتى هذا السطر من القصيدة ، فان تسامي نسقها الحكائي قد بلغ ذروة من الفن والحذاقة ، لا سيما ان الشاعر قد احسن اختيار هذا الموال الشعبي ليزيد من مشاعر التواصل بين القاريء وخنادق الحرب في تواصل حميم. لكنه سرعان ما يطل بصوته فإذا بالقاريء يقف فجاة امام تواصل السرد فقد انقطع فجاة :

ثم يجلس فوق سريري
يحدثني عن هواه...

وسرعان ما يتدارك الشاعر هفوته الفنية فيعمد مرة اخرى وبسرعة الى موقعه في السرد مبعداً ضمير المتكلم تماماً ، بل عامد الى النهاية المفتوحة للقصيدة مما تجعل قارئه يظل يتامل تلك النهاية التي يعمد بعض القصاصين اليها عمداً :

قيل كان صباح العريف إذا اطبق الموت فكيه غنى
وقيل صباح المشاكس في الحب والحرب
طلقته لا تخيب
يشم النخيل فيعرف ان الحبيبة
مرت — قبيل الغروب — بفستانها البرتقالي
يعرف ماذا يخبىء — خلف السواتر — هذا المساء الثقيل
فيحمل رشاشته صامتاً ويغيب بجوف الظلام

هذه النهاية المفتوحة ، وبسبب من الموال الشعبي الذي احسن اختياره وبسبب من ذوق الشاعر الريفي وذوق العريف صباح فلابد ان يكون ثوب الحبيبة برتقالياً ، كلها اسباب جعلت من القصيدة نموذجاً حياً متقدماً جعلت قارئها ينحاز الى لغتها المالوفة واجوائها الواقعية في خنادق الجبهة وبروز شخصية العريف صباح وسط اقرانه سواء في القتال أم الغناء أم الحب.

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع ، قصيدة (الطيف) لعبدالرزاق الربيعي ، فعلى الرغم من بساطتها كما تبدو من حيث البناء ، فانها مع ذلك قد جاءت دونما اي زيادة سواء في الفكرة أم في الزاوية التي اختارها الشاعر لتقديم الحدث. وعلى الرغم من ان الشخصية الفاعلة في القصيدة ليست شخصية الشهيد (حميد) بل شخصية أمه (أم حميد) ، إلاّ ان طيف الشهيد هو الذي يهيمن على كل اجواء القصيدة ، بل تبدو حياة أم حميد ونساء (حي الهادي) كلها متاثرة ومنفعلة بغياب الشهيد ، فهو حاضر في كل نسمة وحركة في (حي الهادي). الشاعر غائب تماماً ، ليس له سوى ان يقدم لنا السرد :

عشية كل خميس
تلبس أم حميد احلى ما في خزانتها
من حلي وثياب
تتبخر بالسِعْد
وتجلس عند الباب
تراقب قرص الشمس الوردي
تكحّل عينيها بالنور
فتسعى نسوة « حي الهادي » اليها
يبكين بصمت...

هذه ملامح المكان والزمان وقد رسمها الشاعر بحياد موضوعي مقدماً لها لوحة واضحة القسمات بعد ان اختار لها (عشية كل خميس) مدخلاً

استهلالياً زمنياً وسنجد ان الشاعر سيختار هذا الظرف الزمان (الخميس) نهاية خاتمة للقصيدة. ويستمر في الرواية ليجعل شخصية أم حميد الفاعلة منفعلة ايضاً :

تبدا أم حميد امسيتها
فتكرر ما قالته مراراً
— طفت بفاطمة الزهراء
اتتني..
كالبدر تشعشع من طلعتها الانوار
راتني ابكي..
قالت..
يا أم شهيد الأرض ابتهجي
(انتشار الصبح بين القصب يرافقه الهور يفتح قمصانه للندى ،
ومواقد سيمر عليك
عشية كل خميس
فوق جواد الريح
يدق الابواب
يقبّل جدران الحي بصمت

وتسكت أم حميد قليلاً لترى آثار ما قالته للنسوة الباكيات بصمت.. وبتكرار الفعل (سيمر) ثلاث مرات تكون أم حميد قد حققت حضور الشهيد في حياتها وفي حياة « حي الهادي » :

جواد حميد
سيمر بنا هذي الليلة
حتماً سيمر

وتنتهي أم حميد من قصتها اليومية ، فيعود إلينا صوت الراوية المحايد ليقفل المشهد وليطفىء انوار المسرح :

وتلتمع النجمات
يخف الدرب من الماشية
وتشعر نسوة « حي الهادي » بالبرد
يقمن...
وتغلق أم حميد بوابتها الخشبية
وتصلي
لخميس قادم

ولا شك في ان الصياغة الدقيقة واختيار الكلمات اختياراً موفقاً لا تترك اية اضافة يمكن ان تلحق بنسيج القصيدة ، فهي بناء مكتمل حقاً ومع ان لغتها اليومية المألوفة لم تترك خياراً للشاعر باستحداث صور جديدة ، إلاّ ان نسق القصيدة وبساطتها العذبة التي أثارت كل هذا الحزن الدفين لدى قارئها كانت كفيلة بان تحقق لها نجاحاً واضحاً. ان تقديم احاسيس أم حميد وانتظارها لمرور حميد عليها كما اخبرتها الزهراء بمنتهى البساطة الموحية كانت غنى كبيراً لقصيدة الشخصية وانجازاً من انجازاتها.

ولا شك ان تكرار الجملة المركزية (عشية كل خميس) ثلاث مرات ، في البدء وفي النهاية وفي الوسط كانت تقسم الحدث والبناء الى ثلاثة انساق متوازية احدثت تنوعاً وتغييراً في المعنى وفي نفس المتلقي ايضاً.

(٤)

١ — ٤

لقد سبق ان نوهنا بواحدة من قصائد الشخصية التي تميزت بشكل واضح من بين القصيدة التي اشرنا إليها ، ونعني بها قصيدة (زفاف علوان الحويزي) للشاعر علي جعفر العلاّق.

فعلى مستوى الرؤية الشعرية يعمد الشاعر الى احداث مجموعة من الجدليات والمتناقضات فالقصيدة تبدا على الشكل التالي :

افق من اغان مباركة

لكنها تنتهي بافق آخر مملوء بالبكاء والعويل والدم انه افق معاكس تماماً :

فوق جمر وماء
حيث تنتظر امراة
من دم وغناء

وبصوت الراوية المحايد يمهد الشاعر لصورة حياة علوان الحويزي اليومية مع شيء من التضاد :

تعب هائج في شقوق اليدين
سمك هادىء
ومشاحيف مملوءة قصباً وحنيناً وماء
وعصافير من مطر وغناء

ثم تجيء الصور المفردة التفصيلية المكملة ممهدة للدخول الى الشخصية المركزية (علوان الحويزي) :
(انتشار الصبح بين القصب يرافقه الهور يفتح قمصانه للندى ، ومواقد الهور المليئة دائماً بالقهوة المرة والرماد الأليف والشمس المبللة بالذهب).

تلك مكونات ديكور الدخول ، ثم :
كان علوان مغتبطاً بفتوته
ومتاعبه
وهواه

تلك هي الأقانيم التي ستتحكم بحياة علوان الحويزي وشهادته التاريخية حيث استحال الى (زهرة من دم). وفي عشقه المتمثل بالتالي :

هنا منزل وهناك امراة
هنا حلم وهناك امراة
هنا رجل وهناك امراة

كانت هذه هي مفردات النسيج التاريخي لحاضر علوان الحويزي ومستقبله وكان يتساءل :

فمتى يهدأ التعبان ؟
متى تلتقي الجمرتان ؟
وتشتعل البهجة المرجاة ؟

وهنا يحدث الشاعر قطعاً فنياً بما يشبه الارتجاع الفني Flashback قبل الدخول الى بؤرة الحدث اي حالة استشهاد البطل علوان وهو يقاوم الغزاة وذلك بتذكير القارىء بمفردات الواقع الأليف الحي المفعم بالأمل والحلم والعمل والصيد الذي كان يحياه علوان :

، ولعلوان اتباعه
قهوة مرة.. موقد ليس يبرد ،
... الى آخر تفاصيل الصورة.
ويجيء الغزاة فتتغير الطبيعة ويضطرب الواقع ومكوناته :
ظلمة تتراكم ما بين منزله والقصب
صارت الريح اشرس
والافق مثل غراب ينوح
واصبح لون المياه... مظلماً

انه ربما ذكر قارئه بكلكامش حين خاض عباب البحر الأعظم في طريقه الى جده اتونوبشتم للحصول على سر الخلود. وها هو علوان الحويزي يخوض الهور الواسع فماذا راى :

صار وجه الحياة
غيمة من دم
لهباً يقتفي لهبا
جثثاً تقتفي جثثا

ولم يخرج الشاعر من الاطار الأسطوري العام فقد كانت معاناة كل الأبطال الأسطوريين يخوضون معاركهم وتجاربهم سبع ليال شداد :

كُنَّ سبع ليالٍ شِداد
كان علوان مغتبطاً باهازيجه
كان ماء الحويزية مملكة من رماد
مشاحيف دامية وقصب
وكان...
برد المغيرين عن مائه
وعن امراة تتفيا احلامه

وهنا وبتقنية محسوبة ، دون ان يدخل الشاعر صوته الخاص ، يستخدم اسلوباً مسرحياً قديماً وكان الجوقة هي التي تعلق على الأحداث في تلك المرحلة الحرجة من تجربة علوان الحويزي :

، آه....
هل كان علوان مغتبطاً بفتوته أم دماه ؟

وبضربات سريعة متلاحقة انهى الشاعر صورة الزفاف ــ الشهادة كلها ، فحين حل المساء كان علوان واقانيمه الثلاثة كالآتي :

كان هو :
جرحه زهرة من رصاص
وكان عند نهاية مشحوفه
زهرة من دم
وكانت هي (المراة المرتجاة).
عند نهاية مشحوفه امراة

من دم وبكاء

اما الطبيعة ــ المكان الذي شهد واقع الزفاف ــ الشهادة فجاءت دلالاته الرؤيوية على الشكل التالي :

حين حلُ المساء

كان جمع من الطير والعشب والشهداء

يتقدم علوان في موكب فوق جمر وماء

لقد تضببت رؤية القصيدة كلها بمجموعة كبيرة من الثنائيات والجدليات والتناظرات اتخذت الأشكال التالية :

تعب هائج ← سمك هادىء

بين نهرين مبتهجين ← في شقوق اليدين

ومشاحيف مملوءة

قصباً وحنيناً وماء ← عصافير من مطر وغناء

الهور يفتح قمصانه ← المواقد تستقبل انين الحطب

قهوة مرة ورماد ← شمس مبللة بالذهب

وكان علوان مغتبطاً بثلاثة اشياء يصعب دمجها ولقاؤها :

حوته ــ ومتاعبه ــ وهواه

مشحوفه غيمة من حنين وكحل   له امراة

اغنيةيقطرالكحل منها   يتحدث الليل عنها

ولعلوان ايضاً :

غيظه ــ ورضاه

والسمك يتدفق ما بين :

فالته (الموت) ← الحياة

كان فانوسه زهرة تتوهج ← كان النسيم العليل

ورقاً اخضر وغناء بليل

فمتى يهدأ التعبان ← متى تلتقي الجمرتان

ههنا منزل

حلم ← هنك امراة

رجــل

لهب يقتفي لهباً ← جثث تقتفي جثثاً

ودم يقتفيه   دم

النتيجة ← رماد

ويتدفق النص مندفعاً نحو سؤال لا احد يستطيع الاجابة عليه :

كان علوان مغتبطاً باهازيجه

وبعد هجمة الغزاة وبعد استحالتهم رماداً جاء السؤال :

آه

هل كان علوان مغتبطاً

بفتوته

أم دماه ! ؟

. . .

٢ ــ ٤

وعلى مستوى اللغة

فان القصيدة تبدأ دونما حركة فقد صابرت المقدمة لترسم لوحة بالأسماء والصفات فهي تمثل الديكور العام للحدث ــ الزفاف ــ الشهادة.

أفق

من اغانٍ مباركة

يتالق ما بين نهرين مبتهجين

تعب هائج في شقوق اليدين

سمك هادىء ومشاحيف مملوءة

قصباً وحنيناً وماء

وعصافير من مطر وغناء

في كل هذا المقطع لم يستخدم سوى فعل مضارع واحد هو (يتالق) وهو بهذا الاستخدام الحاضر المستمر يساعد على تثبيت الوان وخطوط اللوحة ــ الديكور.

وفي اللوحة الثانية يحدث التضاد في حركة الفعل من حيث زمنه لا تعدده. والسبب في ذلك يعود الى ان (الحدث ــ الفعل) لم يبدأ حركته حتى الآن في نسق القصيدة ونسيجها ولا من حيث وصولها الى بؤرة الرؤية الشعرية.

كلما انتشر الصبح بين القصب

فتح الهور قمصانه للندى

ومواقده لأنين الحطب

قهوة مرة
ورماد اليف ، وشمس مبللة بالذهب

ومن الواضح ان الأداة (كلما) المكونة من مقطعين (كل) و (ما) المصدرية التي تعني بهذا التركيب كونها نائبة عن الظرف ومتضمنة شبه الشرط ، هذا الاستعمال انتزع بشكل من الأشكال زمنية الفعل الماضي (انتشر) وقيدته لتحيله الى فعل متجرد الآن وفي المستقبل بحكم قوة الشرط ولم يبق في الاستعمال سوى فعل ماضٍ واحد يستغرق الماضي وان تلبسه جواب الشرط وهو الفعل (فتح) وبذلك فقد احدث الشاعر نوعاً من التضاد الزمني ما بين اللوحتين الأولى والثانية.

هذا التضاد الذي جاء ليؤكد استمرارية حركة الواقع ماضيها وحاضرها ، حركة حياة علوان الحويزي المستمرة حتى ليلة الزفاف ــ الاستشهاد ذلك الحدث الذي أنهى تدفق الحياة المستمرة بتفاصيلها اليومية المألوفة.

وفي منطقة الجاذبية ، المنطقة المزحومة بهموم علوان الحويزي ومركز آماله يبدأ الفعل المضارع يزدحم متدفقاً ليفعل فعله مؤكداً حضور تلك الهموم والآمال.

ــ ولعلوان اغنية بقطر الكحل منها
ــ له امراة يتحدث الليل عنها
ــ ظلمة ناعمة تتساقط ما بين مشحوفه والمياه
ــ كان فانوسه زهرة تتوهج عند نهاية مشحوفه
ــ فمتى يهدأ التعبان
ــ متى تلتقي الجمرتان
ــ وتشتعل البهجة المرجاة

هنا يصل النص قمة تصاعده الانفعالي والدرامي في آن ، وتتصاعد مشاعر المتلقي مع تصاعد الأسئلة النفاذة المكثفة.

وبسبب من اكتفاء النص بفاعلية المضارع وحركته المشعة ، فان الشاعر وبشكل شبه قسري يعمد الى إيقاف حركة المضارع وكانه يوقف الموسيقى التصويرية للقطات سينمائية مثيرة ليظل الحدث الزفاف ــ الشهادة يجري امام النظارة بصمت ولكن بوحشية ، فقد استخدم الأفعال ذوات الزمن دون الفعل ، أي انه استخدم الأفعال الناقصة.

صارت الريح اشرس
واصبح لون الماء مظلماً
صار وجه الحياة
غيمة من دم وغزاة
...
كن سبع ليالٍ شداد
كان علوان مغتبطاً باهازيجه
كان ماء الحويزة مملكة من رماد
كان علوان يهزج بالجيش
كان يرد المغيرين عن مائه
صار غيم الغزاة دماً
هل كان علوان مغتبطاً
وكانت يداه مثل نهرين مبتهجين

وهنا ، لابد من ملاحظة دقيقة شدت نسيج القصيدة متمثلة في ذلك التضاد الحاد بين هذه اللوحة التي يحكمها (الزمن) دون (الحدث) في بنية الفعل وبين تلك اللوحة التي شعت فيها حركة المضارع (وحدثه) حين كان علوان الحويزي يصل قمة تصاعده الانفعالي من خلال الأسئلة النفاذة المكثفة.

وهكذا انتهت دوامة الهموم الى نقطة حاسمة فلقد تمت مراسيم زفاف علوان الحويزي وانزاحت كل همومه :

حين حلّ المساء
كان جمع من الطير والعشب والشهداء
يتقدم علوان في موكب
فوق جمر وماء
حيث تنتظر امراة
من دمٍ وغناء

وفي هذه النهاية المأساوية تراجع الفعل الناقص الحدث لتسبقه ثلاثة أفعال مضارعة تؤكد الاستمرارية والحياة والحركة ، فعلوان كان مشيعاً بموكب تتمثل فيه كل رموز الحياة :

الطير ــ والعشب ــ والشهداء

ويذهب علوان مزهواً بجراحه وشهادتـه وتبقى المراة ويبقى الحب والخصب والغناء.

*

٤ ــ ٣

على مستوى البناء ــ النسق :

تتخذ القصيدة نسق البناء الثلاثي الذي يتكون عادة من مجموعة من الحركات التي تبلغ التسع ، لكن الذي نجده في النص ان البناء لم يكن مكتملاً من حيث النسق ، ذلك ان العلاقات التي تنشا بين حركات القصيدة تنشا من جملة مركزية هي (كان علوان مغتبطاً).

ولابد من تاكيد التاثير السحري المكثف لصورة الحال اللغوية (مغتبطاً) ودورها في رسم صورة علوان ومشاعره.

ففي الحركة الأولى التي تنحل علاقاتها في الديكور العام الذي يقدمه النص عند البيت :

وشمس مبللة بالذهب

وتجيء جملة (كان علوان مغتبطاً) ثم تنشا الحركة الثانية بالجملة ذاتها (كان علوان مغتبطاً) وتنحل عند الجملة (كن سبع ليال شداد...) وتبدا الحركة الثالثة بالجملة ذاتها (كان علوان مغتبطاً باهازيجه..) وتنشا وتنحل هذه العلاقات بالجملة (جثثاً يابسة) وتبدا الحركة الرابعة (هل كان علوان مغتبطاً...) فالنسق ثلاثي في الأساس إذا ما اعتبرنا مقدمة ديكور الحركات الأول خارجاً عن النسق.

هذا البناء الذي جاءت عليه القصيدة اكسبها فاعلية في التكرار الذي يحدث إيقاعاً خاصاً يعود بقارئها الى البؤرة التي اختارها الشاعر مركزاً لهذا النسق والذي بدوره يقود الى التنويع في كل حركة من حركات القصيدة.

إن القصيدة تقودنا دائماً الى المناخ الذي ارادته وهو (كان علوان مغتبطاً) هذا هو الافق الارحب الذي اراده النص ومن قبله ومن بعده يجيء التنويع الفني في تهديم الحركات وانحلالها ونشوئها من جديد. وواضح دونما شك ان بداية الحركة وانحلالها في النسق تبدا بالاتحاد مع الجملة المركزية وانتهاء الحركة لتبدا حركة جديدة بالجملة المركزية ذاتها.

*

٤ ــ ٤ على مستوى الصورة :

لعل أول ما نلاحظه في النص على مستوى الصورة هذا التحول في مكونات الطبيعة وتفاعل رموزها وتشخيصها وانسنتها وحركتها غير العادية (فالافق يتالق) و (التعب هائج) و (العصافير من مطر) و (الهور يفتح قمصانه للندى) و (يفتح مواقده لانين الحطب) و (مشحوفه غيمة من حنين وكحل) وامراته (يتحدث لليل عنها) و (فانوسه زهرة) و (النسيم ورقاً اخضر). ولعلوان (اتباعه.. قهوة مرة وموقد ليس يبرد) و (الافق غراب ينوح) و (وجه الحياة غيمة من دم وغزاة) و (ماء الحويزة مملكة من رماد) و (ليله طفلة تنحني تحت خيل اللهب) و (جرحه زهرة من دمٍ ورصاص) و (امراته من دمٍ وبكاء)...

من الملاحظ على هذه الصور انها تجيء مخاطبة الحواس فهي حسّية تعطينا احساسات مرئية بشكل واضح على ان الشاعر ، وبشكل عفوي كان يورد بعض الصور اللونية ولا سيما صور (الدم) وتفاصيلها) و (صورة الكحل) و (الشمس المبللة بالذهب) و (فانونسه زهرة تتوهج) و (النسيم ورقاً اخضر) وقد نعثر على صورة لمسية (ظلمة ناعمة) لكن ذلك لا يغير من حسية الصور حتى لقد كان الشاعر يضيف المعنوي الى المادي (وجه الحياة غيمة من دم).

وفي النص مفارقتان تمنحان القارىء انفعالاً مفاجئاً. فهما تمهدان الطريق امامه لاكتشاف علاقات جديدة في النص .

جاءت المفارقة في :

كان علوان مغتبطاً بفتوته

ومتاعبه

وهـواه

والثانية في الشكل التالي :

آه

هل كان علوان مغتبطاً

بفتوته

أم دماه ؟

والملاحظ ان خيطاً سرياً يربط ما بين المفارقتين وقد جاءت المفارقة الثانية تدقيقاً وتصحيحاً للأولى ، بل جاءت لتفجأ المتلقي في ان المفارقة الأولى قد تغيرت صورتها الأخيرة بتطور الحدث ووصوله الى المفارقة الحقيقية وهو تعديل جميل اتّخذ إذ غيَّر الشاعر كلمة واحدة في المفارقتين وهذا التغيُّر خطير في حياة علوان الحويزي. لقد قدم كلمة (دماه) مقابل (هواه) وبذلك فان اعظم ثمن قدمه علوان لهذه الأرض حبه لتلك المراة التي كانت تنتظره ليلة الزفاف ـــ الشهادة.

وهذه المفارقة الصورية الناجمة كانت دونما شك عنصراً قوياً من عناصر تاكيد التناقض بين المعنى الحرفي الذي كان وبين المعنى المتضمن الذي ارادت القصيدة لنا ان نصل اليه.

على ان الحديث عن استخدام الشاعر لمفردات الطبيعة وتصنيفها وتفصيلها وتتبع اشكالها وتغيراتها يطول بنا استقصاؤه لكن القارىء الجاد المدقق لا يفوته هذا الحشد الهائل من مفردات الهور وحياة إنسانه ودقائق نسيج حياته اليومي ، إذ توظفت في النص توظيفاً يبدو للوهلة مالوفاً وعادياً.

لكن الأمر ليس كذلك ، إذ ان مقدرة الشاعر ودقته في الاختيار والصناعة والحذف والتقديم هي التي جعلت من ذلك الحشد اللغوي لوحة طويلة متماسكة بالتفاصيل والألوان والخطوط والحركة تتناسب كتلها وحركاتها وتطور خطها الدرامي تناسباً يبدو على قدر كبير من التناسق والعقلانية وامكانيات جمال الفن الشعري.

*

٥ ــ ٤ على مستوى الايقاع والوزن :

يكشف النص منذ الأشطر الثلاثة الأولى انه مبني بناء إيقاعياً خاصاً. ذلك انه جاء في هيكل المتدارك (فاعلن) ، لكن بداية الحركة الأولى تقدم الملمح الذي سيتكرر بإيقاعات هندسية منتظمة وموزعة توزيعاً يتفق مع حركة القصيدة درامياً. فقد جاءت بداية الحركة الأولى لتثبت في نسيج القصيدة وتدأ موسيقياً واضحاً :

أُفق

من اغانٍ مباركة

يتالق ما بين نهرين مبتهجين

فعلن

فاعلن فاعلن فعلن

فعلن فعلن فاعلن فاعلن (فعلان)

وهكذا فان حركة (الأفق) التي رسمها النص باضطراب (التالق) وحركة (النهر) و (الأغاني) قد بررت كل هذا (الخبن) في التفعيلات. فقد جاءت ثماني تفعيلات نصفها أصابها الخبن فكان التعويض الموسيقي ارتفاع النبرة الايقاعية مرة واحدة بتفعيلة (مذالة) وذلك باضافة حرف ساكن على ما آخره الوتد المجموع.

وقد يبدو لأول وهلة في النص ان هذا التذييل جاء تزيينياً وزخرفة ليس غير. لكن معطيات النص القادمة ستكشف غير ذلك. فسرعان ما يلحق به تذييل ثان سريع يؤكد الارتفاع الايقاعي المقصود.

ـــ تعب هائج في شقوق اليدين (فاعلان)

وكان القافية قد تحكمت النص لهذا التذييل الجديد إلّا ان التحكم الموسيقي ياخذ دوره بعيداً عن القافية تاكيداً لمركزية النغم الذي يريده النص :

ـــ ومشاحيف مملوءة قصباً وحنيناً وماء (فاعلان)

ويلحق بتذييل سريع :

ـــ وعصافير من مطر وغناء (فعلان)

وبعد هذه الضربات التذييلية السريعة المركزة المقصودة تتراخى موسيقى المتدارك لتاخذ تشكيلات تفعيلاته المالوفة (فاعلن ، فعلن....).

وبعد اثني عشر سطراً من النص يرتفع ارتفاعاً حاداً مؤذناً بوتد جديد تدقه القصيدة في احساس متلقيها لتؤكد معنى مركزياً من معاني القصيدة يحرص الشاعر على توكيده :

حان علوان مغتبطاً بفتوته

ومتاعبه

وهواه (فعلان)

وليس من المفارقة ان يكون هذا الارتفاع الايقاعي مرتبطاً بالتركيب الأساسي المتكرر المنظم المؤثر في نسق النص.

وتتدفق الحركة الثانية في القصيدة في اثني عشر سطراً آخر لتصل الى وتد موسيقي جديد يؤكد المعنى :

— وله الهور حلفاؤه وفوانيسه

ومـداه (فعلان)

ثم ياخذ التذييل مجراه في النص دونما توقيت أو تنسيق :

— وغناء بلبل (فاعلان)

— البهجة (فاعلان)

— وغراب ينوح (فاعلان)

— من دم وغزاة (فعلان)

— يقتفيه دم ورماد (فعلان)

— كن سبع ليال شداد (فعلان)

ثم تستمر الحركة الثالثة كلها في القصيدة حتى ينتهي النص منحلاً في التركيب المركزي :

آه

هل كان علوان مغتبطاً

بفتوته

أم دماه (فاعلان)

وهنا يبدأ التذييل ياخذ طريقه الى نسيج النص بشكل واضح ومقصود ومكثف إذ تكرر في الحركة الرابعة ثماني مرات جاءت متتالية تماماً :

— جرحه زهرة من رصاص وكانت يداه (فاعلان)

— مثل نهرين مبتهجين (فعلان)

— حين حل المساء (فاعلان)

— كان عند نهاية مشحوفه

امراة من دم وبكاء (فعلان)

— حين حل المساء (فعلان)

كان جمع من الطير

والعشب والشهداء (فعلان)

يتقدم علوان في موكب

فوق جمر وماء (فاعلان)

حيث تنتظر امراة

من دم وغناء (فعلان)

وكان الشاعر قد مهد موسيقياً لهذا التذييل المكثف في الحركات الثلاث ثم جاء به في الحركة الاخيرة ليتصاعد الايقاع ارتفاعاً حاداً يتناسب مع ارتفاع خط الأحداث ليصل الى قمة التصاعد الموسيقي. لقد تراكمت تلك البؤر الموسيقية في الحركات الثلاث لتعطي تدفقاً نحو السمو والارتفاع ، نحو الشهادة والسماء وفضاءات الروح ، نحو الزفاف التاريخي والنهائي والحقيقي لعلوان الحويزي.

الهوامش

(١) شعراء من الحرب العالمية — ياسين طه حافظ دار الشؤون الثقافية — بغداد ١٩٨٦ المقدمة ص ٧.

(٢) المصدر السابق والصفحة.

(٣) طفولة الماء — حميد سعيد ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٨٥ ص ٧.

(٤) المصدر السابق ص ١١١.

(٥) فاكهة الماضي ، علي جعفر العلّاق ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٧ ص ٤٧.

(٦) العصافير لا تحب الرصاص — عدنان الصائغ ، وزارة الاعلام ، ١٩٨٦ ص ٣٤.

(٧) المصدر السابق ص ٢٨.

(٨) الحاقاً بالموت السابق — عبدالرزاق الربيعي ، منشورات آمال الزهاوي ، بغداد ١٩٨٧ ص ١١.

(٩) الاعمال الشعرية ١٩٥٢ — ١٩٧٧ سعدي يوسف ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٧٨ ص ٤٧٣ ، وص ٥٤٩.

(١٠) المصدر السابق ص ٤٣٩.

(١١) المصدر السابق ص ٤٤٧.

(١٢) المصدر نفسه ص ٤٥١.

(١٣) نفسه ص ٤٥٣.

(١٤) نفسه ص ٥٠٦.

(١٥) انظر مجموعة من قصائد محمود البريكان ، جمعها عبدالرحمن طهمازي ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد السابع تموز ١٩٨٧ ص ٤٧ — ٥٥.

قصائد في الحب والموت

عبدالرزاق عبدالواحد

الأقواس القاتلة

واقفٌ بين كلِّ المدارات
كالنَّيْزكِ المُنطَفي
كلُّ نجمٍ له رحْمُهُ
ولهُ جرحُهُ
قبل ان يختفي
وحدَهُ الخافتُ الثابتُ اللا يريمْ
بين كلِّ السَّديم

واقفٌ ،
والمداراتُ تَلهَبُ أقواسُها
تلتقي ،
وهي تلهثُ أنفاسُها
عندَ مَنْبِتِهِ
يصطفي
ثُمَّ يرفع قوساً بعرض السَّماء

يتوسَّطها
تصبحُ الأرضُ أجمعُها وَتَراً
تنحني القوسُ حدَّ تلامُسِ أطرافِها
ثمَّ يطلقُها في رحاب الفضاء
هكذا كان يلعبُ بالنَّجمِ
يطلقُهُ عَبْرَ أقواسهِ القاتله
دورةً كامله
ثمَّ يجذبُهُ شعلةً هائله
تحت أقدامهِ تختفي
وهو كالنَّيزك المنطفي
خافتٌ . . ثابتٌ . . لا يريمْ
وَسْطَ كلِّ السَّديمْ

خائفٌ أنا من لغتي
كلَّما هجتُها
أيقظتْ لي تواريخَها النائمه
ومجازاتِها
واستعاراتِها الغائمه

قلق في ليل متأخر

خائفٌ أنت حين تفكّرُ بالموت ؟
أمْ متعَبٌ ؟
صار همُّكَ صبحَ مساءْ
أن تفيءَ الى آلة الضَّغطِ ،
ترقبُ في قلقٍ صوتَها
وهي تحسبُ إيقاعَ قلبكَ
تعلمُ أنّك حَمَّلتَهُ فوق طاقتهِ
ثُمَّ أنت تحسِبُهُ ،
وتحاسِبُهُ

متعَبٌ أنت يا صاحبي
كان أجدرَ ان تترصَّدَ قلبَكَ منذُ ثلاثين عاماً . .
أيملكُ هذا الجهازُ الموجَّهُ
أن يفعل الآن شيئاً
سوى ان يخيفك ؟

خمسون عاماً
وقلبُكَ يذبحُهُ نبضُهُ
لم تضع رَصَداً من سكونِكَ
أو من جنونِكَ
يوماً على خَفْقِهِ

ثمَّ ها أنت ذا ترصُد الآن إيقاعَهُ . .
إنّه عزفُ كلِّ السّنين التي لم تكنْ في حسابكَ
يأتي نشازاً
لأنّكَ أنفقْتَ عمرَك تقرعُ أنياطَ قلبِكَ
لم تلتفتْ لحظةً لتآكلها

خائفٌ أنتَ ؟
أم متعَبٌ ؟
إنَّ قلبك ما زال ينبضُ يا صاحبي
دَعْ لَـهُ في الأقَـلِّ
أن يُقرِّرَ كيف سيُنهي نشازاتِهِ !

الزائر الأخير

من دونِ ميعادِ
من دون ان تُقلقَ أولادي
أطرقُ عليَّ البابْ
أكونُ في مكتبتي
في معظم الأحيانْ
إجلسْ قليلاً مثل أيِّ زائرٍ
وسوف لا أسألُ ،
لا ماذا ،
ولا من أينْ
وعندما تبصرني مغرورقَ العينينْ
خذْ من يدي الكتابْ
أعِدْهُ لو تسمحُ دون ضجَّةٍ
للرَّفِّ حيثُ كانْ
وعندما نخرجُ ،
لا توقظْ بيتي أحداً ،
لأنَّ من أفجعِ ما يمكن ان تبصرَهُ العيونْ
وجوه أولاديَ حين يعلمونْ . . .

جداول النبيذ

خمرةٌ في العيونْ
خمرةٌ في الشّفاهْ
خمرةٌ تترقرقُ تحت رفيف الملابسِ
تشربُها
ينحني الثّوبُ سكرانَ فوق التّفاصيل

ضنُها ثملاً
يتكسَّـرُ مرتبكاً حول مشيتها
وهي تخطـرُ رائحةً غاديه

جلسَـتْ . .
جمعتْ كلُّ أقبيةِ الخمرِ أنفسَها
ثـمَّ فاضتْ
تحـدَّر كونُ نبيذٍ الى الأرضِ
في جدولينِ
يكادان ان يشربا وَشَـلَ الـرّوح . .

كنتُ أراقبُ
ينفرجُ الجدولانِ
ويلتقيانِ
وينفرجانِ ويلتقيان
فتمتلىء الأرضُ بالخمر . .
عيناي عالقتان على ضفةِ الثوبِ
فوق جداولها
عقدَتْ أحد الجدولينِ على الآخرِ
انحسرتْ ضفةُ الثوبِ حدَّ الينابيع

الله . . !
يمكنُ ان يسكنَ الماءُ والنار
يجري القرنفـلُ والغار
من منبعٍ
كلُّ ديمومةِ الكون فيه . . ؟

كنتُ أرنو إليها
وكان النَّبيذُ على جدوليها
كلُّ قطرةِ نارٍ بأوردتي تشتهيه . . !

في مهب الطفولة

لماذا تهبُّ رياحُ الطفولةِ مسكرةً
حين أرنو لعينيكِ ؟
أذكـرُ نخـلَ العمارةِ
أمطـارَهـا
والمرازيبُ تنشجُ
أذكـرُ كيف الفقاعاتُ تزخـرُ في باحةِ البيتِ
تأتي
وتمضـي
وتأتي
وتمضـي
وعيناكِ تلتمعانِ . .
وليلُ العمارةِ ممتلىءٌ بالكواكبِ
والنَّومُ صيفاً على السَّطحِ يسكـرُ . .
الله . . !
يا ما حلمتُ بأنَّ معي نجمةً في الفراش
فأحضنُها
والضياءُ يشعشعُ بين جفوني
وعيناكِ قطـرُ الندى في عُيوني
ويقطـرُ من زيرنا الماء !

بحار الزبرجد

حين يضحكُ بحرُ الـزَّبرجـدِ
كـلُّ الـنَّوارسِ
لامعــةً
تتطايـرُ أسرابُـها

المجَّـرةُ تنبضُ
والمــاءُ ينبضُ
والقلبُ يذ. . .
كيف سوَّرْتِ بحـرَ الـزَّبرجد بالكحلِ ؟ !

غابَ من الليل
في وَسْطِـهِ نجمتانِ بلونِ الـزَّبرجدِ
مَـنْ ذا يُصدِّقُ
أنَّ ربيعَين
ما مـرَّ بالعمر مثلُ اخضرارهما
يلمعان بقلب الـدُّجى ؟ !

وأنــا
ذاهلاً أتأمَّـلُ
اسمعُ خفْـقَ الـنَّوارسِ هاربةً
ثـمَّ تصعدُ حمرةُ كـلِّ الورودِ
بخـدَّيكِ
يا خجلاً يُسكر الـرّوح
كيف تجمَّع
نبضُ النجومِ
ولمعُ الغيومِ
ودمعُ الكروم
بعينينِ مثل انبجاسِ الـزَّبرجد ؟

جَـرَّةُ جـدَّتِيَ امتلأتْ بالـنَّدى
قطــرةً
قطــرةً
يقطر الزير
والماءُ يلمـعُ مثل النجومِ
يُساقطُها الـزّيـرُ من جـرَّةٍ مُلئتْ بالـنَّدى
قطــرةً
قطــرةً
وهي تلمـعُ
تنــدى

وعيناكِ تلتمعانِ
يموجُ التماعُهما
بالـنَّدى. .

لماذا تهبُّ رياحُ الطفولة مُسكرةً
حين أرنو لعينيكِ
لو تعلمين. .
لمــاذا . . ؟ !

الرمز التاريخي في قصيدة الحرب :

مرموزية التراث



● خلدون الشمعة

١ ــ الماضي الفائض على الحاضر

أود ان أبدأ هذا الاستقصاء النقدي من منطلق الافتراض بان الرمز التاريخي في الشعر العربي المعاصر عموماً ، قد تبلور في صيغة اجرائية يمكن اختزالها بالقول انه أصبح ، بمعنى من المعاني ، فائض الماضي على الحاضر. وأنا استعمل مصطلح الرمز التاريخي في هذا السياق باعتباره مقولة تجريبية Experimental Category خاضعة للتحكيك والتعديل ، شانه في ذلك شأن أي مصطلح يكتسب معناه من الممارسة النقدية.

وهذا الافتراض الذي يستكنه علاقة الأدب بالتاريخ ، يشير تحديداً الى خصيصة اعتمدها الشعر العربي في نماذجه التي تنزع نزوعاً حداثياً على وجه الخصوص، وهي النزعة الدرامية وما قد تتضمنه من تناقض ظاهري بين النظائر وصراع باطني بين الأضداد.

وإذ أشدد على كمون هذه النزعة الدرامية في قصيدة حرب الخليج تحديداً فانا لا ازعم ان هذه القصيدة تمثل كلاً واحداً متجانساً ، اي جنساً ادبياً قائماً بذاته. فهذا في رأيي خطل اقرب الى التلفيق ولا يمكن أن يصمد لأي اجرائية نقدية جادة ، وإنما أود أن أبيِّن ان مقاربتي هذه لا تفرض وجود أكثر من بؤر التشابه والتقاطع والالتقاء بين نماذج متباينة في الاداء من حيث نهجها الموضوعاتي Thematic.

وبعبارة أخرى فانني عندما اتحدث عن فائض الماضي على الحاضر في قصيدة الحرب ، فانني اشير بذلك الى عملية فنية شعرية تستهدف قولبة المادة التاريخية باعتبارها تنطوي على اهمية رمزية استثنائية ، وأسطرتها وتشكيلها بحيث تلعب الدرامية والملحمية دورهما في التحريض والتأثير ، وبالتالي يمكن حسب تعبير أستعيره من كلام سيدني عن شكسبير : « خلق طبيعة ثنائية ، عالم يصبح فيه التاريخ منطوياً على مغزى أخلاقي ».[1]

٢ ــ الرمزية المشهدية

اننا في هذا السياق ازاء قصيدة تحاول اعادة خلق الأسطورة. فالقادسية التاريخية تستثمر مرموزيتها الملحمية التراثية بما تنطوي عليه من فائض الماضي على الحاضر لصياغة أسطورة تتجاوز في عنفوانها الحدث التاريخي الأصلي. وأما السمط الذي تنتظم فيه الأسطورة الشعرية فهو بلا شك جماع التلاقح بين البطولي والفاجع والقدري. وقد تأخذ هذه الأسطورة أشكالاً تبلغ في بعض نماذج قصيدة الحرب ذروتها التعبيرية فيما أدعوه بالرمزية المشهدية Scenic Symbolism عندما تتقمص جملة من الوقائع التاريخية المتعددة الأزمان والاقنعة الفنية المنتمية الى تراث شامل من الحضارات المتباينة والمتكاملة كما في قصيدة

تناسخ الأرواح » للشاعر خليل الخوري :

« ان هذا مسيلمة الفارسي
يقوم من القبر
ممتطياً صهوة الحقد
مرتدياً جبة من تعاويذه
وطلاسمه وسريرته المظلمة

* * *

ان هذا يهوذا المجوسي
رب المرائين
يرهن غار حراء لدى الصيرفي
اليهودي شيلوخ
يسلم بيعة ربك بالقبلة المجرمة

* * *

ان هذا المقنع ابرهة الاعجمي الذي
يتقمص وجهاً كريهاً بقم
ويركب فيلاً من النار
يضرب بالمنجنيق صغار العراق
ويستهدف الدوحة المسلمة

* * *

انه نغل استير جاءت به
في فراش من الشبهات
وغذته باللبن العنصري ،
وبالبغض والثأر ، زجت به
لاجتثاث جذور عليّ
وتشويه وجه الحسين
ومسح سنا كربلاء

* * *

ان هذا سليل سجاح
اميرة ليل السفاح
سجاح التي ولدته دعياً ،
هجينـاً..
وباءة خزي ولغماً يوقته الموت
ما بين سورة طه ،
وطهر الطفولة
واللغة والأرض
والنخل والشعراء

* * *

ولكن ربك ، لكن ربك
ارسل ريح العراق عليه..»[٢]

هذه الرمزية المشهدية ، اخترت للتمثيل عليها نموذجاً بسيطاً يتسم ببعض الوضوح النسبي لانني أود أن أوضح كيف يمكن عن طريق استنفار جملة من الرموز المتجاورة والمتداخلة والمستمدة من التاريخ ومن الأدب معاً ، بلورة نوع من الشعرية التي تمنح من مرموزية تراثية لا تقتصر على كونها تعددية النزوع وإنما هي تتخطى بزمانيتها الرحيبة حقبة معينة ومحددة ، انها على حد تعبير جي. سي. كوبر : « تمتلك ببعض السطور التقليدية فكر العصور وأحلام العرق ».[٣]

وبهذا الاعتبار لا يمكن للرمز أن يكون « مجرد شكل كما هو الشأن في الاشارة أو العلامة Sign. كما لا يمكن ان يفهم إلّا في سياق خلفيته الدينية او الثقافية او الميتافيزيقية التي تشكل التربة التي انبثق منها ».[٤]

هكذا يصبح الرمز التاريخي مفتاحاً لولوج مملكة أوسع منه وأرحب. انه لا ينشيء علاقة تكافؤ وتعادل بين تاريخ مصنوع وآخر يصنع وإنما يفتح آفاق عالم ينطوي على احتمالات متعددة ، ويجعل مسالة إدراك العلاقات الأساسية بين أشكال أو مظاهر مختلفة ومتباينة ، ممكناً.

وبعبارة أخرى فليس من الضروري ان تكون القصيدة التي تستدعي تجربة القادسية قائمة على منوالية تاريخية تعيد انتاج الأسطورة وإنما هي تعتمد شبكة من الاشارات والرموز والأقنعة التي تنتمي الى ثقافات وحضارات تخلق الاحساس بالمرموزية التراثية عن طريق اللجوء الى تقنية ذات أفق مشهدي يقوم فيه الشاعر بالقاء نظرة طائر تؤلف بين أجزاء قد يبدو انها تستعصي على التآلف للوهلة الأولى.

٣ ــ الجغرافيا المقدسة

ومن التقنيات التي انتهجتها قصيدة الحرب

والتي تبلغ فيها الدلالية الرمزية المستوى الأسطوري ، استدعاء المدينة واعادة خلقها. هي تقنية معروفة استخدمها رواد الشعر العربي الحديث والأجيال التي اعقبتهم بدءاً من السياب والبياتي وأدونيس وصلاح عبدالصبور ، ووصولاً الى حميد سعيد وسامي مهدي على سبيل تعداد القلة وليس الحصر. وقد تراوحت هذه التقنية بين الاشارة والقناع الذي يتطور في مونولوغ درامي ، أو الرمز التاريخي المحدد المعالم.

ولكن بينما تلعب المدينة دوراً يستعيد الشحنة العاطفية التي ينطوي عليها كثير من أساطير الشرق الادنى كما في « الغصن الذهبي » كتاب فريزر الشهير ، فان ما تحاول أن تفعله بعض نماذج قصيدة الحرب في هذا السياق هو تدشين ما يمكن أن ندعوه بالجغرافيا المقدسة. ما هي الجغرافيا المقدسة !

يرى رينيه غوينون René Guénon ان المدينة عموماً قد خططت وفق مقتضيات مبدأ معين ، وبالتالي فقد أصبحت رمزاً لذلك المبدأ وللمجتمع الذي احتضنه.. فثمة ملاك مسلح بسيف كثيراً ما يُلاحظ على بوابة المدينة.(*) ولهذا فان مدينة كبابل أو البصرة ، تكتسب أهمية رمزية استثنائية من حيث موقعها الجغرافي وموقعها النفسي. تلك هي الجغرافيا المقدسة التي تنطوي عليها المدينة من حيث السمة الدلالية. وقد وجد « يونغ » ان المدينة رمز للأم ورمز لمبدأ الأنوثة بشكل عام وبعبارة أخرى فهو يفسّر المدينة بامرأة تحمي أبناءها وكأنهم أطفالها.(٦)

في هذا الضوء يمكن قراءة قصيدة « البصرة » للشاعر عبدالوهاب البياتي باعتبارها تنطوي على تلك الجغرافيا المقدسة التي تجعل استعادة مرموزيتها التاريخية عملية تومىء الى فائض الماضي على الحاضر :

كانت ، كعادة أهلها البسطاء
تجترح البطولة والفداء
تستقطر التاريخ معجزة
وشارات انتصار
وبوجهها العربي
في كل العصور
ــ مدينة الشعراء والعلماء ــ
قاومت الغزاة
وبأكرم الشجر النخيل
وشطها ،
كانت الى الشهداء في معراجهم
زاد المعاد :
الشعر سر شبابها
وبطولة البشر / البناة

* * *

خصلات شعرك في مرايا
البحــــر :
نافذة وعصفور يطير
ووردتــــــان
وأنا المسافر في الزمان وفي المكان
وفي منافي الابجدية والعروض
لغتي اورقت
صارت قناديل المحبة
ازهــرت
صارت منازل للقلوب
صار الزمان حديقة
والبحر مرآة الحديقة والزمان

* * *

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع
أوقفت راحلتي
وقلت :
« بكم تبيع
سلطانتي ،
هذا الضياء الأزرق الوردي
هذا الثوب
هذا الياسمين. ؟ . »
قالت : « بكل قصائد الشعراء. »
ضاحكة
« ولكن لن أبيع. »(٧)

وتبدو « بابل الجديدة » للشاعر علي جعفر العلّاق بمثابة تنويع على مجموعة من القصائد التي تنظر الى المدينة كأسطورة يفسّر بها الشاعر أسطورة

معاصرة هي صمود العراق المعاصر الذي يبني ويقاتل في الوقت نفسه :

« آشور بانيبال
افق ساهر ،
جيش كثيف
يحرس الغزلان في منامها ،
والحجر الدافىء
والنبـــاتْ
يشرق من بين الأغاني :
افق من الرصاص والحنين حوله ،
وحوله الجنود منتشون ،
والرعـــاة ،
....
كل خندق
دم جديد يطفىء الدم القديم :
القمر المتربُ في السماء ،
والارض ليلٌ هائجٌ
من جثث ،
ومـــاءْ . .
ذي بابل المزدهرةْ
خضراء مثل غيمة
تعيد للتاريخ
اغنياته الأولى ،
صبـــاهُ ،
جمره القديم ،
انهـرهْ
ذي بابل المنتصرةْ
تطفىء نار السَّحرة.»[8]

٥ ــ الرمز التاريخي المعكوس

إلّا ان ثمة من جهة أخرى تنويعات درامية متعددة الأصوات ، على هذه الثيمة الرمزية تتقمص تاريخ بابل على نحو يبعث فيه البطل الأسطوري « نبوخذنصر » كما في « رؤيا نبوخذنصر » للشاعر عبدالرزاق عبدالواحد :

« نيفاً والفا عام
تسالني من اين آتي
مَنْ انا
والظلام
بيني وبين مقلتيك معبر
بيني وبين قدميك معبر.. »
« نيفاً والفا عام
ارقبكـم
مَنْ يقوم بينكم مَنْ يحمل الراية عني ساعة كي أنام ؟..»
......
« تكذب يا دانيال
لو كان مني نفسٌ في هذه الرمال
فلن يقوم لليهود فوقها عزال
اما احفادك يا كورش
فلهم يوم
ولاولادي فيهم يومْ
وسنبلو سيفينا كورشْ
إذ تنهض من هذا النومْ. »[9]

إن الشاعر في هذا النموذج لا يستنفر بعض عناصر المرموزية التراثية البابلية على نحو يرى فيه الماضي بعين الحاضر ، وإنما هو يبعث نبوخذنصر لكي يرى الحاضر بعين الماضي. وهكذا يصبح الرمز التاريخي معكوساً. فالماضي يتنبأ بالحاضر بدلاً من أن يمعن الشاعر النظر في الرموز التاريخية ويختبرها على محك الواقع اليومي الراهن كما هو الشأن في نموذج خليل الخوري.

٥ ــ الأسطورة الشخصية

هذه اللمَع أو قل المؤشرات على الاستخدامات المختلفة للرمز التاريخي في قصيدة الحرب ، حاولنا استقصاء بعضها في هذا الاستعراض الموجز دون ان نزعم انها تمثل خصوصية تجعلها من التقنيات الموقوفة على قصيدة الحرب حصراً وتحديداً. والواقع ان تجربة الحرب في تجلياتها المتباينة قد شحذت حساسية الشاعر العراقي المعاصر من حيث علاقته بمختلف مراحل تاريخ هذه المنطقة بابلية آشورية

او عربية إسلامية. إلّا انها خلقت في الوقت نفسه رموزاً مرجعيتها مباشرة وتتصل بالتاريخ اليومي، وحولتها الى ما يمكن ان ندعوه بـ « الأسطورة الشخصية ». ونمثّل على ذلك بديوان الشاعر حميد سعيد « مملكة عبدالله » الذي يؤرخ فيها للتاريخ اليومي لقناع لا ينطوي على عظمة تاريخية أو جلبة أو ضوضاء وإنما هو قناع الشاهد والمنضوي، قناع المتصل بالحدث والمنفصل عنه. وهو قناع بسيط يتوخى الصدق في نظرته الى التاريخ اليومي الذي يكرسه باعتباره مشهداً، تراثاً حيّاً لم ينقض بعد. وهكذا فان مملكة عبدالله تنقسم الى عالمين: عالم عبدالله المقاتل وعالم عبدالله المتأمل. في « صباح بصري » يقول حميد سعيد:

« طيور مشاكسة وطيور وديعة
قصائد رائعة.. وقصائدُ
المدفعية وشمٌ على صفحة الصمتِ
والبصرة وشمٌ على لغتي.
......
« طيور ملونة
وسماء اليفة
وعلى الأفق من دماء الصغار
بلاد مباركة تفتح ابوابها للغناء
وللشعراء
امرأة من ضياء
نستدل بها ونقيم لها ضحكاً في البكاء! »[10]

وفي قصيدة أخرى: « عند اقتراب الفجر »، مزاوجة مثيرة للاهتمام بين اقتناص القول واقتناص الفعل:

« أكتب مقطع القصيدة الاول،
يطلق الاطلاقة الاولى
احاول اقتناص معنى
فيحاول اقتناص الهدف المعادي
الله يا بلادي
الفاو في اصابعي..
« تقترب الفاو.. ولا تبتعد القصيدة
تلتقيان في المواضع المحررة
وتخرجان في المدى المفتوح للفرضةِ والشعُيره
كان الغزاة ينصبون مشنقة
للشعر
للصلاة
للحمائم المطوقة
مادت بها الأرضُ.. تداعت
اينعت مليون زنبقة »[11]

٦ ـ تراكب نصي

هذه الأسطورة الشخصية لا تلبث في شاعر آخر ان تنحو منحى ثقافياً مباشراً كما في « سعادة عوليس » للشاعر سامي مهدي، حيث تتداخل جزئيات وتفاصيل عالم « يوليسيس » أو عوليس لجيمس جويس مع جزئيات وتفاصيل الواقع اليومي، فينشأ من هذا التداخل أو قل هذا التراكب النصي، نصّ شعري يؤسطر فيه الشاعر رواية « يوليسيس » لجويس ويحيلها الى نوع من التاريخ الثقافي الشخصي الذي يلعب دور عدسة محدبة يحدّق من خلالها بالأشياء. أو لعل من الأصح القول ان الشاعر يقدم مسحاً ظاهراتياً « فينومنولوجياً » للواقع على طريقة جويس نفسه:

« يصحو صباحاً مثقلاً بدخان امس مر، يسعل سعلتين وينفض التعب القديم، ويدعك العينين، يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى الى الأشجار، والضوء المذهّب في ذراها: خضرة براقة تزهو، وأوراد ملونة، وسيدة تعد الشاي، خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها، وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي (جرس إلهي إذا ضحكت) وتجمع حولها الأبناء، تحرص ان يتم فطوره « هذا الصغيرُ »... وان تشد شريطها « تلك اللعينة ».. والصغير يريد.. يحرن.. وهو ياكل بيضةً

اخرى ، ويشرب شايه الثاني ، ويسرحُ في فطور « بلوم ».. ينهضُ.. « أين ؟ ساعدني قليلاً.. » وهو يضحك.. من خنوع « بلوم ».. « تضحكُ ؟ ».. « من شقاء بلوم ! ».. يضحك ، ثم يتركها........»[١٢]

« وافترقا ليلتقيا الظهيرة عند مائدة الغذاء ، الآن يهرع نحو كشك يشتري منه الجريدة : ضرب ناقلتين عند رصيف خرج.. (لا مفر.. الحرب تعني الحربَ.. نضربُ ثم نضربُ.. ثم..) تسحبه الشوارع ، موجها العالي ، وعالمها الرحيب...».

مؤشرات اصطلاحية

تلك هي بعض المؤشرات الاصطلاحية حول العلاقة في تجربة قصيدة الحرب بين الرمز والتاريخ ، لا نقدمها باعتبارها تقتصر على هذه القصيدة تحديداً وإنما لان الحرب قد ادخلت الشاعر العراقي المعاصر في تجارب تقنية تستجيب لتحديات تعبيرية وتعبوية جديدة.

أولاً : الرمز التاريخي في صيغته الاجرائية التراثية والذي يمتح منه شعراء قصيدة الحرب ، يمثل فائض الماضي على الحاضر.

ثانياً : اعادة خلق الأسطورة على نحو تبلغ فيه بعض نماذج قصيدة الحرب ذروة تعبيرية فيما دعوته بالرمزية المشهدية التي يحشد فيها الشاعر عدداً كبيراً من الاقنعة والوقائع متباينة الأزمان.

ثالثاً : اكدت قصيدة الحرب على اهمية المدينة من حيث السمة الدلالية لها كرمز للأمومة التي تحمي ابناءها. ولهذا فان البصرة وبابل يكتسب موقعهما الجغرافي ووقعهما النفسي أهمية استثنائية في عملية نمو الرمز التاريخي في قصيدة الحرب. وهذا هو المقصود بالجغرافيا المقدسة.. Sacred geography

رابعاً : ثمة نماذج من قصيدة الحرب اعتمدت ترميزاً تاريخياً معكوساً لا يرى فيه الشاعر الماضي بعين الحاضر ، وإنما يبعث شخصية تاريخية بإهابها الأسطوري كنبوخذنصر وحمورابي لكي ترى الحاضر بعين الماضي.

خامساً : تستمد قصيدة الحرب من مرجعية رمزية مباشرة تتصل بالتاريخ اليومي والشخصي للأفراد العاديين ، والذي تؤسطره باستمرار. وبذلك فقد خلقت ما يسمى بـ « الأسطورة الشخصية ».

سادساً : اعتمدت قصيدة الحرب في نموذج وحيد على ما اعتقد ، منهجاً فينومنولوجياً يرصد الظواهر على نحو تكون فيه الأشياء متجاورة سواء اكانت شخصيات مأخوذة من نص روائي قيد القراءة ، او مانشيت صحيفة يومية. وقد قدمنا مثالاً في هذا السياق على عملية تراكيب نصي بين نصين : الأول مقروء أو قيد القراءة هو « عوليس » لجويس ، والآخر هو نص الشاعر الأصلي.

واخيراً فان هذه المؤشرات قد بينت ان الرمز التاريخي الذي اعتمدته قصيدة الحرب قد استدعى وخلق واسْطَرَ عوالم رمزية وواقعية تكشف عن تواصل مدهش في التاريخ العربي وتظهره في حلقاته المتعددة باعتباره حاضنة حضارية شاملة دعوتها بالمرموزيَّة التراثية ، وهو مصطلح مولد قوامه الرمز التاريخي وقد استخدمته كمقولة تجريبية حاولت رَوْزَها على ارضيات عدد من النصوص الشعرية.

الهوامش

(١) لي ليمون ، مقاربات في الأدب (بالانكليزية) لندن.
(٢) خليل الخوري تقاسيم على وتر البطولة بغداد ١٩٨٧.
(٣) (٤) موسوعة الرمز التقليدية (بالانكليزية) لندن جي. سي. كوبر.
(٥) (٦) سيرلوت ، قاموس الرموز (بالانكليزية) لندن.
(٦) «الدستور» العدد ٥٠٢/لندن.
(٨) فاكهة الماضي علي جعفر العلاّق ـ بغداد.
(٩) قصيدة الحرب الحديثة في العراق / دراسة ومختارات طراد الكبيسي بغداد/ ١٩٨٦.
(١٠) (١١) مملكة عبدالله حميد سعيد/ بغداد ١٩٨٧.
(١٢) سعادة عوليس ـ سامي مهدي / بغداد ١٩٨٧.

موت الطفل

ياسين طه حافظ

توقفَتْ ساعةُ هذا العالم الغائمِ
حين انكفأتْ
جبهتُهُ
على الحجَرْ ،
حين التوى صوتُهُ . . . واستقَرْ
قلادةً
في وسط المدى .

*

الطفل ماتَ ،
اكتملَ السكونْ
وظلّ شيءٌ واحدٌ
يزحف في جمجمة الكونِ
كما الدودة ،
شيءٌ يقضم اللحمةَ من داخلِهِ :
الطفلُ ماتَ ليس يعرف السبب
يجهلُ ما أصابَهُ ،
ابتدأتْ أنمُلُهُ تحاولُ الكتابه ،
وانكفأتْ
جبهتُهُ
على الحجَرْ

*

أعادتِ الفوضى
رداءةً محبوسةً في زمنٍ آخرَ
كلبُ نارها
ينقضُّ مجنوناً على الأفُقْ ،
جمرتُها في الريحِ أبقتْ حفرةً ،
جرحاً
على زماننا
وانطفأتْ .

ظلٌّ على روحي ووجهي افتقد الضوء
هو الطفلُ الذي مرَّ وراء حائطِ
البيتِ ،
الذي رأيتُهُ يسيرُ قبل ان
يرتفع الصباحُ ، قبل ان
يمتلِء الطريقُ ، قبل أن
يفيض ضوءُ الشمس في الشوارع ؛
تكوّم السقفُ عليهِ ،
حزنُنا
يظل في قلوبنا .
أيتها الجرائمُ العاريةُ ، أنظري
لذاكَ البيتِ . . .
حفرةٌ
تاريخُهُ
المسافةُ التي
تفصل بيننا !

ما عاد بيتا ،
ضاعت الـصلاتُ بين البابِ
والثيابِ فوق الحبلِ
والوجه الذي اختفى .
تجمعها الساعةَ سقطةٌ
مـوجعـةٌ
ورفـعـةٌ
عـاليـةٌ
يمنحُها إكليلَـهُ الزمانْ .

*

أسمعُهُ الخطابَ ، من مسافةٍ فاصلةٍ :
هذا كتابٌ دون جِلْدِ
فارقَ الكفَّ التي تمسكُهُ ،
ليس له أحَدْ .
خطوتُ كي ارفعَهُ
فانكمشَتْ يدايَ حتى أكملَ
ارتعاشَهُ الجسَدْ . .

*

المجد للحياةْ ،
يستهدف الشرُّ البداياتِ
وهذا النسْغُ الصاخبُ في عروقِها
ينفذ في الصخور والسجون
والغـابـاتْ .
مَنْ أطلقَ الموتَ على الأطفالِ حين
انقطعتْ لعبتهم
وأسرعوا يصغون للنظام يلقي
جُمَـلًا مهذَّباتْ ؟

*

اسمعُهُ الخطابَ ، من مسافةٍ فاصلةٍ :
دراجـةٌ
بعضٌ من الشيء الذي كانَ ،
هو الجـرَسْ
لمعَتُهُ باقيةٌ
لا صوتَ بعد الآنْ ،
كانت عليه كـفُّـهُ
ترسمُ موسيقى
تبارك الزمانْ .

*

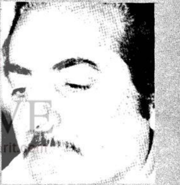
اسمع صوتَـهُ ،
ما زال طفلًا في حديثه لأُمّـِهِ :
دائرةٌ صغيرةٌ واكتملتْ ،
لن أترك الضياء مفتوحاً ولا بعدُ
« تردّين لي الاملاءَ » ، لا تعلمينني
بعدُ ولا هديةٌ ، أو عيد ميلادٍ
ولا يغادر الطفل صباحاً غاضباً
مضطربَ الثيابِ ،
إنها الجريمـه
أربكت المسافةَ الحلوةَ بيننا .

*

أسمعه ، الخطابَ ، من مسافةٍ فاصلةٍ .
أغطيةٌ مدفونةٌ
وجسَدٌ ترفعـهُ الأكفُّ
والآلـةُ
والملائكـه
يرفـعُـهُ التاريخُ
لساحة المستقبل الكبيره
لكي يظل وجهُـهُ النظيفُ
بـاسـمـاً
يرنو له الإلـه
ترنو لـه الوردةُ
والحمامةُ البيضاءُ
يرنو لـه ، وينحني ، الانسانْ .

بغداد : ٢٦/١٠/١٩٨٧

الشعر والتقاليد :
وعي النموذجي في قصيدة الحرب



• طراد الكبيسي

(١) مقدمة : الشعر : الصوت والرسالة :

لقد جرى الاتفاق على ان الشعر ، تقليد (نمط) ثقافي ، ذو طبيعة خاصة بالطبع ، نشا عن تطور تاريخي ، شانه شان الانماط الثقافية الأخرى التي تكوّن عادات (تقاليد) مقبولة لدى جماعة معينة ، يمكن متابعة آثارها في كل دوائر النشاط الانساني كالسياسة والحقوق والفن والدين والمعرفة العقلية بمختلف صورها.[١] ويقصد بالعادات : (مجموعة مترابطة من اساليب التفكير والاحساس والعمل المتشابكة الى حدٍّ ما تتعلمها وتشترك بها هذه الجماعة التي يقصد بها ، بدورها ، مجموعة بشرية خاصة متميزة «لها خصائصها الروحية ومشاعرها ومثلها المشتركة ، ولغتها... الخ[٢].

ومن هنا ، وعلى هذا الأساس ، يمكن القول ، ان من جملة مهام الشعر الرئيسة وفوائده ، مثله مثل اي نمط ثقافي آخر ، مع مراعاة التمايز في طرق الاداء والتقنية الفنية ، هي المحافظة على التقاليد الجوهرية التي ساهمت وتساهم بفاعلية في تنمية شخصية الفرد والمجتمع ، وبلورة هوية خاصة بالجماعة (الأمة) وذلك عن طريق تملك ما يسميه إليوت « بالحاسة التاريخية ». هذه الحاسة التي لا تمكن من ادراك « ماضي الماضي وحسب ، بل حاضره ايضاً ». « هذه الحاسة التي لا تحتم على الانسان ان يكتب وجيله في دمه وحسب ، بل تحتم عليه ان يشعر ان ادب امته ، منذ اقدم عصوره حتى الآن ، يكون كياناً معاصراً. لأن الحاسة التاريخية ، كما يصفها إليوت : « وهي حاسة اللا زمني بقدر ما هي حاسة الزمني. وهي حاسة اللا زمني والزمني معاً. ففي ذات الوقت الذي تمكن الكاتب من ان يعي مكانه داخل نطاق الزمن الماضي تمكنه من ان يعي عصريته وعياً مرهفاً.[٣]

إن ثمة حقيقة إنسانية معروفة تقول : ان شخصية اية امة ، تتمثل في مجموعة مترابطة من التقاليد : (عناصر روحية ومشاعر ومُثُل مشتركة واساليب من التفكير والاحساس والتعبير... الخ) تكونها وتميزها. والمحافظة على هذه التقاليد ، امر مهم في المحافظة على شخصية الأمة وهويتها الثقافية والحضارية.

ليس المعني بالطبع ، (تحجير) هذه التقاليد وتوارثها كنصوص جامدة ، مما يؤدي الى تنميط الشخصية الثقافية القومية ، بل المعنى ، استيعابها اجتماعياً وادخالها في سياق ما يعرف بـ(سيرورة تنشئة اجتماعية Socialisation تستند الى موقف نقدي علمي واضح قادر على المحاورة ، والتساؤل ، والتمثل ، والنفي ، واعادة التكوين... في ضوء المرحلة التاريخية وعقلانية العصر.

ولعله ، معلوم ، ان من أهداف التغريب ، الغزو

الثقافي ، هو ضمن العناصر التي تشكّل الخصوصية الثقافية للجماعة ، ودمج ثقافتها في ثقافة المستعمِر ، على اساس ان الثقافة في دلالاتها الاعمق ، ليست بنىً فوقية مجردة ، بل هي علاقات تاريخية واجتماعية وعاطفية وفكرية ، عضوية تشد ابناء الجماعة في وحدة كليّة ، وتعبّر عن اصالتهم. وهي في علاقة تنموية ، ديالكتيكية ، بين ما يسمى بالبنيتين الفوقية والتحتية ، مع الأخذ بنظر الاعتبار بالطبع ، الاستقلالية النسبية للقيم الجمالية والفكرية.

وعلى هذا الاساس ، في الوقت الذي يكون فيه الشعر ، كإنتاج ثقافي اجتماعي ، معبراً وكاشفاً عن الطبيعة الداخلية للأمة : (إنَّ افضل مفتاح لفهم شخصية امة ما يكمن في شعرها حيث يعكس هذا الشعر ما ادخرته من تجارب..) وممثلاً لقوتها الحضارية : (كتابة الشعر نفسها ، من جهة اخرى ، تمثل قوة حضارية عظيمة..) .[٤]

و « كبنيةٍ السنية متميزة » : يعبّر عن حاسية متغيرة ، تاريخياً ، تحث بدورها الى مواصلة كتابته دون توقف.. يكون الشعر مؤدياً لوظيفة ذات طبيعة مزدوجة :

(١) المحافظة على استمرارية القيم القديمة ، الأصلية ، او بعثها في ظروف تاريخية جديدة ، لضمان (الديمومة الروحية عبر الاجيال..) او ما يسميه إليوت بـ (ممارسة الوجدان باللغة الجديدة) (فما لم يتوفر في الحاضر ادب حيّ ، انعزلنا عن ادبنا الماضي ، وما لم نستطع ان نحافظ على الاستمرار ، تباعد عنا ادبنا في الماضي بصورة مطردة ، بحيث يصبح غريباً علينا شانه في ذلك شان اي ادب اجنبي) (إن الكتّاب هم الذين يبقون الموتى على قيد الحياة) .[٥]

(٢) إنشاء قيمٍ وتشكيلات للاحساس جديدة في الظروف التاريخية الجديدة. فالشاعر الاصيل هو من (يكتشف تشكيلات جديدة للاحساس يتاتى للآخرين اكتسابها) .[٦]

ويضيف قيماً ، جمالية وحضارية ، جديدة فاعلة في (تكوين شخصياتنا وتغذيتها وجلب المتعة اليها كما لا يستطيع اي شيء آخر) .[٧]

إذن ، وفي ضوء ما تقدم ، ان مهمة اي شعر معاصر ، اية مرحلة او عصر ، هي :

(١) ان يمنح عصره ، صوتاً.. صوتاً نحسه آتياً من اعماق التاريخ (بوعي الماضي بطريقة تفوق الى حدٍّ ما ، وعي الماضي لذاته) لكنه (يعي عصريته وعياً مرهفاً) .[٨]

(٢) ان يكون لهذا الصوت ، رسالة اجتماعية ، حضارية وجمالية في آن واحد. سواء كانت إيصال تجربة ، او إثارة المتعة ، او احداث تغيير في الحساسية ، او في بنية اللغة ، او في اساليب واشكال التعبير.

وفي هذا الاطار ، فان ما يبقى ويستمر من الفن هو ما يعبّر تعبيراً نموذجياً عن الوضع الذي انتجه ، بما في ذلك تتوقاته المستقبلية او ضمير الممكن.. ان الفن يبقى ويستمر بقدر ما يكتشف ويصوغ ما هو اساسي في خصوصية هذا الوضع من انماط السلوك او الرؤى والعلاقات) .[٩]

وهذه الانماط الاساسية هي ما ندعوها بالتقاليد التي تشكل مركبات نموذجية في شخصية اية امة او شعب او جماعة.

فإذا ذهبنا مع لوكاش في تقييم فكرة « النموذج » باعتباره : « ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معاً بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف..» وباعتبار جوهره ، مثلاً لما يصب فيه وينصهر به في كل اللحظات المحددة إنسانياً واجتماعياً بطريقة عضوية ، لأنه يمثل هذه اللحظات في اقصى فورانها ، وفي اشد حالات تحقق امكاناتها المحتملة »[١٠]، فان صياغة او تقديم « نموذج » لموقفٍ.. او لشخصيةٍ.. او لحالةٍ ما.. ببعدٍ نوعي ، في شكل فني متميز ، هو عملية استخراج للأعمق والأبعد في الشخصية او الحالة الانسانية.. وتعبيرٌ عن رؤية متناظرة شمولية للعالم والاشياء ، رغم تكونها في وضع تاريخي مختلف.

(٢) الشعر والتقاليد : الحرب.. وعي النموذج

في التاريخ السياسي والاجتماعي، والتراث الأدبي ــ اخصُّ شعر الحرب بالذات ــ ثمة تقاليد وملامح اساسية كوَّنت شخصية البطل او الموقف النموذجي. فجلجامش، حمورابي، نبوخذنصر، مثلاً، من التاريخ العراقي القديم، ومواقف عنترة، الأعشى، زهير، قيس بن الخطيم... من الحرب، رسمت تقاليد ومواقف ورؤى للأشياء بلغت من « النموذجية » حداً جعلها تعلو على الوضع التاريخي الذي نشأت فيه، لتصبح « نصوصاً » مفتوحة قابلة للاستعادة والانتاج في ظروف تاريخية مشابهة او مقاربة، لأنها نتاج معاناة إنسانية وذات بُعد اشكالي انثولوجي يتصل بوجود الانسان وجوداً عاماً لا مقيداً بظرف معين وحسب. بحيث يبدو ما هو يوميٌّ او خاص اشبه باللحظة المناسبة التي تستخرج العام من نسيج المتناقضات في وحدة كلية، نموذجية للشخصية او الموقف الانساني فعندما يقول الحارث بن عباد عن الحرب :

لم أكُن من جناتها ــ علم الله
وإنّي بحرها اليوم صَالِ

إنما يعبّر عن موقف تقليدي نموذجي للمقاتل الذي لا يولد الحرب، لكنها إذا ما قامت لن يخذل قومه.

وهكذا قول الكميت :

وإنْ لم يكن إلّا الأسنّةُ مركبٌ
فلا راي للمحمول إلّا ركوبها

فهو يقدم موقفاً تقليدياً نموذجياً آخر للانسان الذي يحمل على ركوب الحرب بعد ان لم تدعْ الحالة له خياراً آخر. ومثل هذه المواقف، كثير. فالفروسية العربية في معناها الأعمق والأشمل هي، في الحقيقة، نمط من السلوك الانساني النموذجي في التعبير عن موقف كلي : اجتماعياً وفكرياً ووجودياً وعاطفياً واخلاقياً... رغم انه تكون في وضع تاريخي معين إلّا انه صيغ بما يلبي النزوع الانساني تجاه فكرة البطولة في اتجاهين مترابطين : ان يكون الانسان باسلاً، وان يكون ذا روح إنساني ليحمي الحياة. ذاك ان الباسل بلا روح إنساني، يمكن ان يدمر الحياة : حياته وحياة الجماعة، ومن هنا كانت الحماسة عند العرب، لا تعني الشجاعة والإقدام وحسب، بل وجملة قيم إنسانية اخرى مترابطة معاً، الكرم السماحة، العفة، الشرف، التضحية، الدفاع عن العرض والذمار والديار.. والشواهد على هذا كثيرة. نذكر منها :

(١) الاقتحام مع العفة : قال عنترة :

يُخبرك مَنْ شهدَ الوقيعة انني
اغشى الوغى، واعِفُّ عند المغنم

(٢) الدفاع عن العرض والذمار والديار : قال الأعشى في ذي قار :

أرادوا نحتَ أثلتنا
وكنّا نَمْنَعُ الخُطما

وقال الآخر : (حريمُ بن الحارث التميمي) في اليوم نفسه متحدثاً عن قومه :

هُمُ منعوا في يوم ذي قار نساءنا
كما منعَ الشوْلَ اللجان قُرومُها

(٣) واعتبار الدفاع عن الأرض والأرومة والعرض، شرف كبير يفوت من تقاعس عن ذلك، قال الأعشى في ذي قار ايضاً :

لو انّ كلَّ مَعَدٍّ كان شاركنا
في يوم ذي قار ما اخطاهمُ الشَرفُ

(٤) القتال باسم الحبيبة واحالة كل خصيصة لها واليها. قال عنترة :

اثني عليَّ بما علمت فانني
سهل مخالقتي، إذا لم أظلمِ

وقال ابو عطاء الشندي :

ذكرتك والخطيّ يخطر بيننا
وقد نهلتْ مني المثقفةُ السُمرُ

وباختصار ان مفهوم الفروسية ينطوي على مبداين مترابطين : حربي ويعني المقاتلة والاندفاع والاستبسال في منازلة الخصم. وإنساني ــ اخلاقي : ويعني الكرم والسماحة والحلم والصبر، والنجدة وحفظ الذِّمم والصدق والعفة والمحاماة عن الديار والأهل والعرض والتنافر بالشعر وذم الجبن والفرار... الخ. ونكتفي بشاهد على هذا :

ففي الفتوة التي تعني براي البيروني : تحمل مغارم الناس وتحمل المشاق في إراحتهم، قال طرفة :

إذا القوم قالوا : مَنْ فتىً ؟ خلتُ انني

عُنيتُ فلم اكسل ولم اتبلّد

وقال المُزَرِّدُ اخو الشماخ :

فقد علمتْ فتيانُ ذُبيان أنني

انا الفارسُ الحامي الذمارَ المقاتلُ[11]

وسموقاً مع تقاليد ومُثُل الفروسية قبل الاسلام ، صار الجهاد وطلب الاستشهاد في الاسلام هو العنصر الاستثنائي في نمذجه شخصية المقاتل . والشهادة هي البُعد النموذجي لها في الكرم والبذل والتضحية. ترفدها جملة من الآي الكريم والاحاديث النبوية الشريفة. كقوله تعالى : (ان الله اشترى من المؤمنين انفسهم واموالهم بان لهم الجنة يقاتلون في سبيل الله فَيَقتلون ويُقْتَلون) . و (إنْ يكنْ منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين) . و (ولا تحسبنَّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يرزقون فرحين بما آتاهم من فضله) . وقوله (ﷺ) : (لا يجتمع غبارٌ في سبيل الله جهنم في انف مسلم) . كما توجه المقاتلين المجاهدين ، جملة من المبادىء الخلقية الانسانية : بالاّ يخونوا ، ولا يغدروا ، ولا يمثلوا ، ولا يقتلوا شيخاً كبيراً ، ولا طفلاً صغيراً ، ولا امراة ، ولا يفسدوا زرعاً ، ولا يستحلوا مالاً إلاّ ما احتاجوه طعاماً..».[12]

والشيء الأكيد انه مثلما قدّم الشعر والتاريخ العربي قبل وبعد الاسلام ، مواقف وشخصيات نموذجية فذة ، قدم التاريخ الحضاري قبلهما. شخصيات على قدر كبير من التميز والثراء. وكان مقياس النموذجية للشخصية ، هو :

(١) عمق ارتباط الشخصية المباشر بالحياة.

(٢) تجسيدها للمصائر البشرية. لا مصيرها وحده ، في الظروف الموضوعية : إنسانياً واجتماعياً. وما يمكن ان تؤديه من توقعاتٍ مستقبلية في ضوء الممكن. وسنعرض لهذا. لاحقاً ، بمزيد من التفصيل.

(٣) اعادة انتاج النص :

تلك هي بعض من المواقف والقيم الجمالية والحضارية والانسانية : النموذجية التقليدية التي وعاها وسعى شعر الحرب ، اليوم ، الى تمثلها والمحافظة عليها : بعثاً ، او تطويراً ، من خلال ما اسماه اليوت ــ كما قلنا ــ تملك الحاسة التاريخية و « ممارسة الوجدان باللغة الجديدة » الذي هو أكبر من مجرد « التعبير عن المشاعر الوجدانية بلغة جديدة ».[13]

وبالنظر لسعة الموضوع ، سأركز على عناصر نوعية ، مختارة ، تُمثِّلُ ، او مثّلت فيما ارى ، ما استمر وما ينبغي ان يستمر من التقاليد التي تكوِّن سياقاً تاريخياً في معنى الشعرية والحداثة معاً.

ولعل ما ينبغي ان يُقال ــ بداءةً ، انَّ في مقدمة ما يُعرف بوعي الهوية ، الحفر في الجذور بحثاً عن الأصول والمتغيرات في شخصية الامة في محاولة للامساك بالجوهر. فالبحث في الشعرية العربية ، مثلاً : مفهوماً وادوات وصياغات فنية (اساليب وطرق تعبير) وإستلهام للموروث ، باعتباره ، المعبِّرُ عن « اللا وعي الجماعي » هو عملية إستعادة للذات في محاولة لبلورة داخلية للنفس.

ولعلَّ من بداهة القول ، ان استعادة الذات او التجربة او الموقف ، إنما تكون من استخلاص النوعي والنموذجي عبر عملية صقل جديدة. ذاك ان « النسخة التي نعيدها ــ كما يقول باشلار ــ ينبغي ان تتحسَّن وإلاّ خَبت وذابت الروح التي هي ليست سوى استمرار جمالي. ان الولادة والولادة من جديد والبداية والبداية من جديد هي بالنسبة للجوهر الفردي دائماً نفس العمل الذي وقع القيام إلاّ ان المناسبات ليست دائماً واحدة ، وجميع الاعادات ليست متزامنة ، وجميع اللحظات ليست مستعملة وموصولة بنفس الايقاعات. وبما ان المناسبات ليست سوى ظلال الظروف فان كل القوة تبقى داخل اللحظات التي تولد من جديد ، الكائن ، وتعيد نفس المهمة التي ابتدات فيها.. وهكذا تستطيع العادة بفعل تجدد الزمن المنقطع ان تصبح تقدماً بالمعنى الكامل للكلمة.[14]

إن شعر الحرب عندما يعيد ، مثلاً ، صياغة لغة شعر الحرب القديم ، فانه لا يجدد عادات لغوية وحسب ، انه يعيد تنشيط وتجديد حساسية التوجهات الانسانية البطولة مثلاً ومن جهة ثانية. لانه يعيد والحالة هذه انتاج « النسخة » او النص في زمن

ومناسبة وإيقاع جديد. ويحول الواقعة (النص) القديمة من واقعة تاريخية في زمن محدد ، الى واقعة انثروبولوجية — كما قال بارت — غير قابلة للاستنفاد من جهتين : من حيث كونه (النص ، أو النسخة أوالواقعة) معنى. ومن حيث كونه : لغة.[15]

فمن حيث كون النص : معنى. هناك الكثير من الشواهد : قيم ووقائع ومواقف من البطولة والبسالة والتضحية ، تدل عليه. أي ما يمكن ان ندعوه. هنا ، باستعادة الروح البطولي والرائع في الموقف الانساني والأخلاقي. سواء في ساحة القتال والمواجهة مع العدو ، أو في إطار التعامل السلوكي — الاجتماعي مع الحرب.

فقصيدة الحرب لا تحافظ على استمرارية القيم الروحية والمادية للأمة في صراعها الانساني والحضاري مع أعدائها وحسب ، بل انها تضع هذه القيم ، مجدداً ، قيد الاختبار. مضيفة اليها قيماً جديدة ، جرى التعبير عنها : من خلال بطولات المقاتلين ومواقفهم في ميادين النزال.. ومن خلال التحولات المشخصة في الشخصية العراقية.

اما من حيث كون النص : لغة : (منظومة لغوية) او (نظام من الرموز..) فتتجلى عناصر الموروث في التعبيرية الجديدة في قصيدة الحرب ، في أكثر من صيغة ونمط. بحيث يصح ، الى حدٍّ كبير ، انْ نرى مع اف. دبليو. باتيسون[16]: انَّ طابع المرحلة هذه ، لابد ان يتم تقصي معالمه ، مستقبلاً ، لا من خلال « المعنى » وحسب ، بل من خلال اللغة. اي التغيرات التي اصابت اللغة : (الالفاظ والبنيات وانماط التعبير..) التي كُتب بها شعر الحرب في العراق.[17]

فإذا أمكن القول ان انثولوجيات الشعر العربي القديمة (المفضليات ، والأصمعيات ، جمهرة اشعار العرب ، القصائد السبع أو العشر الطوال (المعلقات) ، ديوان الحماسة لأبي تمام... الخ) شانها شان انتولوجيات الشعر لدى الأمم الأخرى ، هدفت بالأساس الى :

(١) تقديم وصف انثولوجي (بانورامي) للهوية الشخصية للأمة في مرحلة من تاريخها ، باعتبار الشعر (ديوان العرب ، وترجمان أفكارهم ، وعنوان مفاخرهم ، ورافع الوية عظمتهم ، ثم هو المرآة الصافية لحياتهم.. الخ).[18]

(٢) الكشف عن قدرة الأمة على مواجهة التحديات : من خلال الانتاج الحضاري (إنشاء حضارة خاصة بها) من جهة. ومن خلال معارك الدفاع عن الوجود والهوية ، من ناحية ثانية..

ممكن هو القول : ان انثولوجيا شعر الحرب ، اليوم ، تكشف هي الأخرى ، عن :

(١) قوة التمثل الحضاري للحرب ، باعتبار ان الحرب هذه لا تمثل تحدياً عسكرياً وحسب ، بل تحدياً وجودياً وحضارياً للعراق والأمة العربية. فكتابة الشعر ، كعمل إبداعي في الحرب ، هي بحدِّ ذاتها ، قوة تحدٍّ حضارية لعوامل سلطة الجهل والتخلف ، من جهة ، وتاصيل للهوية الحضارية للأمة في استمراريتها من جهة ثانية ، وفي آن واحد.

(٢) الحساسية الناشطة نحو المتغيرات في اللغة وطريقة استخدامها ونحو أساليب التعبير والتخييل ، وبالذات : الصورة البصرية المحسوسة. فإذا كان (لا يعرف علماء اللغات ، لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم والفاظهم كما تتراءى وأسلوب المجتمع العربي من مادة الفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز) كما قال العقاد.[19] فحريٌّ بنا ان نتامل هذا الطور من الصراع الوجودي ، لا من الوقائع والاحداث وحسب ، بل ومن خلال اللغة والمتغيرات في البنى والعلاقات اللغوية وأساليب التعبير والمتابعات الشكلية الأخرى عبر تقري الوشائج الظاهرية والخفية في عملية التناص بين ما هو معاصر وموروث.

واضرب مثلاً باكثر امارات هذا الصراع الوجودي ، دلالة على عمقه الحضاري والانساني في شخصية المقاتل. اعني جدلية الحرب والحب ،

في أنقى وأروع صورة في التعبير عن الوعي والوجدان الشعبي في واحدة من أوعى وأجمل أوائل أغاني الحرب تعبيراً عن هذا الوجدان. تقول الأغنية :

« إحنة مشينا.. مشينا مشينا.. للحربْ
عاشك يدافع من اجل محبوبته.. محبوبتة
واحنه مشينا للحرب..
هذا العراقي.. العراقي.. العراقي مِنْ يحبْ
يَفْـنـَـة ولا عايزْ يمس محبوبته.. محبوبته
وإحنه مشينا للحرب..»

فهذا النص يعيد ، دون شك ، الى الذهن واحدة من ابرز قيم شعر الحرب عند العرب في نطاق مفهوم فروسيّ متسع. ففي معركة ذي قار ، مثلاً قال حريمُ بن الحارث التميمي متحدثاً عن قومه :

هُمُ منعوا في يوم ذي قار نساءنا
كما منع الشولُ اللجان قُرومُها

وفي يوم ذي الفُروق قال عنترة :

ونحن منعنا بالفُروق نساءنا
نُطرِّفُ عنها مشعلاتِ غواشيا

ومثل هذا قول غالب بن عبدالله الأسدي في القادسية في يوم ارمات :

قد علمتْ واردة المسائخ
ذات اللبات والبنان الواضخ
بانني صمصامها المشايخ
وفارج الامر المهمُ الفادخ

هذا الحب الفروسي الذي تمتزج فيه عاطفة الحب بالشجاعة في الحرب حيث تصبح الحرب قتالاً باسم الحب ، دفاعاً عن الحب. والفارس هو الصمصام المشيح عن الحبيبة مخاطر الاعداء : القتل أو ذلّ الأسر. وفارج الكرب الخطير عن القوم إذا ما ادلهم !

وليس اكثر دلالة على مقاربة الحب من الحرب ان جعل الرسول (ﷺ) : « مَنْ احبَّ فَعَفَّ فمات..» في منزلة الشهداء. ذاك ان الشهادة قيمة إنسانية عليا. من أعلى درجات العطاء. والعطاء محبة وعفة وكرم وشهامة وشجاعة. فالمقاتل الذي يجود بنفسه في سبيل الوطن ، الحبيبة ، الشرف ، المبدأ.. والمرأة التي تدفع بكل ابنائها الى الحرب ، او التي تحمل السلاح تذود به. عن أطفالها وبيتها ومائها حتى تسقط شهيدة. ما كانوا ليعطوا هذا العطاء لو لم ينتصر الحب في نفوسهم على ما سواه. الحب الذي تطهر بنار الحرب ضد همجية عدوانية حاقدة. فخرج مشحوذاً صقيلاً حاداً كالسيف في حده الحد بين المحبة والكراهية ، بين الحق والباطل ، بين الموت والحياة.

ويحيلنا هذا الى تمثّل حضور الحبيبة في ساحة النزال. كتب عدنان الصائغ :

« تجيئين في هَدْأة الليل
بيني وبين الرصاصة
وجهك.. والثرثرات.. وهذا الوميض القتيل.»

وكاننا بالشاعر هنا يعيد قول ابي العطاء السندي :

ذَكرْتُكِ والخطيُّ يخطر بيننا
وقد نهلتْ مني المثقَّفةُ السُّمْرُ

ومع ان التمايز يبدو شكلياً ــ لفظياً ، لكنه جوهري في راينا فالسندي يجعل من حضور الحبيبة ، (خاطراً) غير متحقق الوجود ، بينما يُبَثْبِتُ الصائغ هذا الحضور ، باستخدامه فعل الحضور (تجيئين).

ما الذي يربط الحُبّ بالحرب في زمن الحرب ؟

سؤال قد يبدو في ظاهره ، ساذجاً ، لكنه سؤال إشكالي فيما نعتقد. فقد تبدو الحرب فرصة للرجولة والحب. قال عنترةُ :

هلاّ سالتِ القوم يا ابنة مالكٍ
إنْ كنتِ جاهلة بما لم تعلمي
يُخْبركِ مَنْ شَهِدَ الوقيعة أنني
اغشى الوغى ، واعفّ عند المغنم !

وقال ايضاً :

يا عَبْلَ كم من غمرة باشرتها
بالنفس ما كادت لعمرك تنجلي

فالحب والحرب (البسالة والاقدام والشجاعة) من تقاليد الفروسية سواء لدى العرب او فرسان أوربا في القرون الوسطى ، كما هو معلوم . وقد يكون عنف

المعارك ووحشة الخنادق وحضور الموت وجهاً لوجه. داعياً لحضور الحبيبة. يقول محسن اطيمش :

« كلما هبط الياس وامتد خيط الجنون
كلما اشتعل الصمت بين الجفون
لهباً واستحال
أفقاً ليس فيه سوى الاشتعال
تجيئين وحدك دون النساء..»

ولكن الشيء الأكيد ان الحرب في جانب منها ، دفاع عن الشرف ، وقد كانت القبيلة ، كما قال شاعرها : « تقاتل الروْعَ دون نسائها.». ودفاع عن الحب بمعناه الأوسع. ان حضور الحبيبة ميدان القتال ليس على نحو ما تستدعيه الحاجة الجنسية ، بل حضور عضوي من نسيج المعركة إذا ما استذكرنا طبيعة المعركة ، معركة دفاع عن شرف وكرامة الانسان هنا ، ممثلاً بالدفاع عن الأرض ، السيادة ، الحبيبة الخيار الحر.. حيث تصبح الحبيبة — الرمز المعادل للوطن ، والوطن — الرمز المعادل للحبيبة ، الحرية ، الكرامة.. الخ. وفي هذا قال عبدالزهرة الديراوي :

« يشاركني النوبةَ ، رجلٌ بعيون من حَجَرٍ
تغتال الليلَ.. كما الطلقة توسعُ منبتها
فنرى إمراة كالطيف.. يحلُّ بعارضها الحبُّ
ومن لهفٍ تتسمَّرُ للشلجور يدي
اتعنَّتُ رشاشتي..
هذا معشوقك.. أدمى شوقُكِ مُهْجَتَهُ
فلاجلكِ.. أحدثُ ناراً في بردِ الماء.»

إن للحب و الحرب ، وجهين نقيضين : فمن الحب ما احيا ومنه ما قتل ، وكذلك الحرب : تقتلُ وتُحيي : (ولكم في القصاص حياة) لكن الشيء الأكيد ايضاً ، ان الحبَّ والحرب كِلاهما يُغير.. فالذي يخوض تجربة حب حقيقي. وتجربة حربٍ حقيقية كالذي ينزل النهر.. لا ينزله مرتين لأنّ مياهاً جديداً سوف تجري من حوله. على حدّ تعبير هيرقليطس.

هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان ما يجمع بينهما : (الحبُّ والحرب) هو الشهامة : مَنْ احبَّ فعفَّ فمات.. فهو شهيد. ومن قاتل في حرب مقدماً حياته فداء لوطن او عرض.. فهو شهيد. والشهادة — اخيراً — جامع بين دماء الشهداء ومداد العلماء وعفة المحبين.. فهي حالة مخصوصة بالنسبة للشهيد. انها في مفهوم الأدب الديني ، ولادة جديدة (ثانية) في حياة الانسان. تكاد تكون قطيعة مع الولادة الأولى في الحياة الدنيا ، لان هذه الولادة مصيرها الفناء فهي زمن مقطوع. بينما ولادة الشهيد الثانية ، ولادة كائن حيّ آخر لا يدركه الفناء.. اي حياة مؤبدة في جنة الخلود تضاهي حياة او بعض صفات الآلهة التي هي البقاء السرمدي !

تلك هي واحدة من ارفع وانبل القيم الانسانية التي جرى التركيز عليها في قصيدة الحرب. وهي إحدى الثوابت الجوهرية في مكونات الشخصية القومية العربية : ثقافياً وحضارياً وإنسانياً.[٢٠]

دورة الموت والانبعاث :

توصف الأمة العربية بانها امة حية. قد يعتريها السكون والغياب عن الوجود الحضاري العياني الفاعل في الوجود الانساني.. قد تدخل الكهف والرقيم لبضع سنين او قرون عدداً.. قد تحترق اطرافها ، قد تنزل عالم الموت مثل تموز ، لكنها لا تموت ومن هنا ارى في وفرة قصص واساطير الموت والانبعاث في التراث الحضاري العربي — بما فيه بالطبع التراث الحضاري العراقي والمصري والأوجارتي.. القديم ، ليس إلّا التعبير الرمزي عن هذه الخاصية الأساسية في كينونة الأمة العربية ، وسيروتها التاريخية. اي الكينونة والسيرورة الأسطورية : (ولادة ، موت) (هو في الحقيقة كمون — سبات لا موت بالمعنى المعروف ، فانبعاث.) احتراق فولادة من جديد.. وهكذا.

إن الإله ، الرمز في الأسطورة : (دموزي ، اوزيريس ، ادونيس ، والطائر الفينكس phoenix) ما هو إلّا روح الأمة الذي اختزن كل قدراتها على تحدي عوامل الموت او التفسخ والاندثار.. وحفظ لها حيويتها في التجدد واعادة تركيب البنية

العضوية الناشطة الخاصة بها. ولهذا فاننا نجد ان من خصائص البنية العضوية للامة والبنية الأسطورية ، انهما متكاملتان متجانستان متحدتان،[21] ترفضان كما يرفض الجسم ، ايّة بنية غريبة طارئة ، او بنية تحاول ان تذيبها داخلها. فكل محاولات الاستعمار الغربي ، مثلاً للبلاد العربية ، رغم انه كان هجوماً عارماً عمل الكثير من اجل ضرب الهوية من خلال تشويه تاريخها وثقافتها.. إلاّ انه لم يستطع تدمير الثقافة العربية الاسلامية ولا طمس معالمها لانها لم تكن مجرد بقايا او آثار لبنيات ثقافية قديمة شعبية. بل كانت ، ولا تزال ، ثقافة عالمية حية : لغة وادباً وديناً وفكراً. متغلغلة في العقل والشعور ، في الفكر والسلوك ».[22] اي بنية عضوية وجودية كلية.

وهكذا ، في تاريخ الامة ، كما في منزها الحضاري : الثقافي والفني ، نجد الصراع الاساسي : صراع الموت والحياة ، الوجود والعدم.. صراع بين بنية عضوية ، بنية النماء والخصب والحياة ، التي هي بنية الامة.. وبين (بنية) يمكن وصفها بالغبارية او العاصفة ، او الموت والتصحر والدمار.. كما يرمز لها غالباً ، في القصص والاساطير القديمة.[23]

ومن هنا ايضاً ، جاء تجسيد الحرب في الكثير من القصائد كصراع بين بنية عضوية ناشطة الى النماء والحياة ، واخرى يرمز لها بالريح الصفراء ، او (ظلمة فظّة) :

(اعرف انكَ من ارض يدفع عنها الدم والابناء..
الريحَ الصفراء..)[24]

وفي قصيدة (زفاف علوان الحويزي) هناك بنية حية حيوية ملؤها البهجة والمحبة والفرح.. عالم متالق هادىء من الماء والخضرة والغناء. وكان وسط هذا (علوان مغتبطاً بفتوته ، ومتاعبه ، وهواه.) :

(عابراً خضرةَ الماءِ : مشحوفةُ غيمةٌ
من حنينٍ وكحل ، ومنزلهُ قصبٌ عاشقٌ..
ولعلوان اغنية يقطرُ الكحلُ منها
له إمرأة يتحدث لليل عنها...).

كانَ كلُّ شيء هادئاً :

« حينما بدات ظلمة فَظّةٌ
تتراكم ما بين منزله والقصبْ
صارت الريحُ اشرس ، والافقُ مثل غرابٍ ، ينوحُ
واصبحَ لونُ المياه
مظلماً ، صار وجهُ المياه :
غيمةٌ من دم وغزاة..»[25]

وهذه هي البنية ، العاصفة المدمرة التي لا تجد لذّتها إلاّ بتدمير الحياة ، ولون الدماء ، واشعال الحرائق.. وكانها منطلقة من كوّة الجحيم ، او من عالم الاموات السفلي.

إن قصيدة الحرب لا تحافظ على القيم الروحية والمادية للامة في ماضيها (البطولة ، الفداء ، السماحة..) وحسب ، بل تضع هذه القيم قيد الاختبار مجدداً ، مضيفة إليها قيماً جديدة من خلال صنع النماذج الانسانية المعاصرة المماثلة ــ بهذه الصيغة او تلك ــ للنماذج الانسانية التاريخية او الأسطورية. ويتم هذا بالطبع ، من خلال عملية انتقاء الرموز التي تجسد هوية الامة من خلال تجسيدها لقيمها التي قاتلت دونها ، ونقلها الى الاجيال اللاحقة حيث تستمر فيما يشكل متتابعة مفتوحة ، كل جيل يضيف إليها ويزيدها عمقاً.

يقول رتشاردز : « نحن نقرا القصيدة من اجل ان نكتشف كيف تبدو الحياة لشخصٍ آخر. وكذلك كي نجرب كيف تلائمنا اتجاهاته ونحن نعاني تجربته ذاتها ».[26]

يعني ان النماذج الانسانية البطولية : الاسطورية والتاريخية وقيم وتقاليد الحرب والفروسية ، مثلاً ، إذ تُعاد ، لا تُعاد بالفعل البطولي المجسد في سوح المعارك وحسب ، بل وبالاحساس بان الحَسَن الذي فعله الاجداد ، يفعله الاحفاد اليوم بكل معاني الكلمة. فما اعطته الخنساء من ابناء في القادسية ، مثلاً ، اعطته الام العراقية : ثلاثة ابناء او اكثر. وما فعلته المراة العربية المقاتلة في معارك تحرير الشام ، فعلته (تسواهن) في معركة هور الحويزة.. وما فعله القادة العظام : لوكال بندا ،

حمورابي ، نبوخذنصر ، خالد بن الوليد ، عمرو بن العاص ، صلاح الدين الايوبي.. يفعله اليوم صدام حسين في الذود عن كرامة الامة ، او تراب الوطن ، ومائه وإنسانه وشجره وحضارته وخيارات ابنائه. ان ما يقوله حسب الشيخ جعفر في قصيدته (الى صدام حسين.. شاعراً) لا يؤكد القيم الموروثة المشرقة وحسب ، بل انه ليختار شكلاً يوحي بحس عميق بالتراث :

« سلاماً يا ابا الاقمار من شهداء وادينا
سلاماً ، يزدهي الماضي ، فقد اعليتَ وادينا
ويبقى الفاو ، يبقى بسمةً في ثغر وادينا ».

« وباسم الارض هذا الفيلق الفادي
بنيتَ فجاه بنغم الضارب الفادي
فيا ابن الرافدين الفذّ ، يا ابن الواهب الفادي
على الافقين وهجٌ هامزٌ من جرحه الفادي ».

إن قيمة قصيدة الحرب ، إذن ، هي في الاساس ، المحافظة على القيم والتقاليد الانسانية والجمالية للامة ، المجسدة في سيرورتها النضالية والحضارية — الابداعية ، وجعلها تراثاً متصلاً مجلوّاً بحياة الانسان « بجماع قلبه ووجدانه ويندرج في كليته »[٢٧] ذاك انه إذا كان مطلب كل نهضة هي الحداثة ، فقد بات معلوماً ، انه لا نهضة من عدم. وبالتالي فان ايّ مشروع نهضوي — حداثي لابد ان يجد نفسه بالضرورة ، منطلقاً او مرتبطاً بالتراث.

إن جدل عناصر التراث : لغوية ، وفنية ، وفكرية — انثروبولوجية في التعبيرية متعددة ومختلفة ، ولكننا نقف ، هنا ، عند عنصرين : (١) نموذج البطل التاريخي. (٢) ظاهرة الاندماج بين الانسان والطبيعة.

وناخذ مثلاً للحالة الاولى ، قصيدة معد الجبوري (مسلة اخرى) المستوحاة من مقدمة شريعة حمورابي.

فإذا تاملنا في شخصية حمورابي ، تاريخياً ، وفي ضوء ما جاء في شريعته ، سنجد ان عيار النموذجية في شخصيته ، هو :

(١) عمق ارتباطه المباشر بالحياة كما تجسد في اعماله وشريعته ، سواء في تنظيم حياة العراقيين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعمل على ازدهارها ، او في توحيد البلاد وتحريرها من المحتلين والدفاع عنها ضد الغزاة الطامعين.

(٢) تجسيده للمصائر البشرية في ظروفها المحددة إنسانياً واجتماعياً وما تحيل إليه مما هو ممكن التحقق في منظور المستقبل. لهذا نجده في خاتمة مسلته شدد على ضرورة التمسك بما جاء في (النص) وكانه كان يرى ما ستؤول اليه مصائر البلاد والبشر إذا ما انفرط عقد الاحداث وجرت في غير السياق الذي اختطه.[٢٨]

اما إذا تاملنا في شريعته ، فهو : الامير التقي الذي يخشى الإله) والشجاع (البطل حامي مدينة لارسا) و (الحامي للبلاد الذي جمع شمل سكان مدينة إيسن المشردين) واستاصل دابر العدو. واقام السلام واراح البلاد :

(وفي احضاني حملت شعب بلاد سومر واكد.
وقد نعموا بحمايتي.
وسليستهم بسلام ، وحميتهم بحكمتي العميقة.
لكي لا يظلم القويُّ الضعيف.
ولكي تراعى العدالة.. اليتيم والارملة).

ذاك هو : (حمورابي ، السيد ، الذي هو اشبه بالاب الحقيقي للشعب)[٢٩] فكيف تابع معد الجبوري ، التقاليد الفنية — الملحمية ، والشخصية — التاريخية بابعادها النموذجية لموضوع معاصر ؟

١ — يبدأ معد الجبوري ، قصيدته ، بداية حمورابي في ديباجة شريعته : قال مَـعَد :

« قبل اشتباك الورد والريح السُّمُوم ،
ولدتُ ، بالحبِّ اعتصمت ،
وبالضحى عمدتُ قلبي....»

وقال حمورابي :

لاوطد العدلَ في البلاد ،
لاقضيَ على الخبيث والشر... الخ.

٢ ــ وكما كتب حمورابي ديباجة وخاتمة شريعته بصيغة المتكلم ، كتب معد قصيدته بالصيغة نفسها ، وكانه اراد ان يمنحها حضوراً اقوى ، وحياةً لا تَبلى..

٣ ــ ومثلما ترجم حمورابي عميق ارتباطه بالحياة وتجسيده لمصائر ابناء بلاده من خلال ربطه مصيره الشخصي بمصير شعبه ترجم (البطل) في قصيدة معد.. هذه الابعاد النموذجية :

(وطلعْتُ ، صيرتُ الغراب مدائناً ،
والارض لؤلؤةً لشعبي..
ومشيتُ فوق الغمر ، افتتح المدى
واهِلَّتي تدنو ، وتسطع في الدياجي..)

٤ ــ ومثلما حمل حمورابي شعب سومر واكد في احضانه مثل الاب الحقيقي للشعب ، ووحدهم وحماهم بالحكمة والمحبة ، وقطع دابر العدو.. فعل (البطل) في قصيدة مَعَد :

، وتصهل الخيلُ العتاقُ ،
وانا ، على اسم النصر ،
انزع بالشذى كاسي ،
وارفع للسما نخب العراق ،

٥ ــ وكما دوَّن حمورابي اعماله في مسلته.. دوَّن (البطل) في قصيدة معد ، مسلته هو الاخر.. مسلة العراقيين في العصر الحديث :

(ها انذا اقيم مسلة اخرى لشعبي ،
والاعاجم تحت اسواري ،
تُسائل عن اساور يزدجرد ،
تظل تتبعني ، وتنبش في الرماد..)

وإذن إذا كان حمورابي جديراً بان يوصف بانه : « من ابرع الشخصيات في تاريخ العالم كله ، واعظم الشخصيات التي حكمت بلاد ما بين النهرين ، كشخصية تبلورت في ظروف اجتماعية وتاريخية تميزت بخصوصية مختلفة عن غيرها ، من جهة ، وساهمت في التاثير على العلاقات السائدة في تلك الحقبة التاريخية من جهة ثانية.[٣٠]

وعليه فليس كثيراً على (نموذج بطولي) اعتصم بدمه وبدم العراقيين ، وعمد قلبه بالضحى والمحبة والحكمة ، ومشى للعلياء بشعبه ، رغم كل رياح الحقد والهمجية العاصفة ، وطلع من الضرورة التاريخية ، سِفراً جديداً.. ميلاده هو ميلاد التاريخ الحديث للعراقيين والعرب ، وراياته التي ترفرف عالياً هي رايات العراقيين والعرب.. ليس كثيراً ان يكون هذا البطل التاريخي الفذ : صدام حسين :

(ولانني بدمي اعتصمتُ
وبالضحى عمدتُ قلبي..
ومشيتُ للعلَيا.. بشعبي ،
تبقى تلاحقني رياحُ الحقدِ
ها هي ذي تضجُ اليومَ ،
ما بين العمائم واللحى..
وتدق بابي..
وانا الذي ، مُذْ مرّت الريحُ السموم ،
على حقول الوردِ ،
بشرْتُ الاعاجم بالخرابِ
ووقفتُ ، صِحتُ بهم : انا السِّفر الجديد ،
وبَعْدُ.. إن لم تقرأوا ، هاكم كتابي :
الريحُ تعجز عن طلابي..
فانا المطلُّ على الذرى ،
والمجدُ يمشي في ركابي..)

اما ظاهرة التعبير عما نعده من قبيل الاندماج بين انسان والطبيعة : الحية والجامدة / وربما عده البعض من قبيل ما يعرف بوحدة الوجود / فلعلها ، فنياً وفلسفياً ، نتاج : (١) ان العلمَ الاول اتى النفس عن طريق الحواس والطباع ، اولاً ، ثم من جهة النظر والروية ، كما ذهب الجرجاني.[٣١] (٢) النظر الى النظام الكوني، كنظام كلي. فما هو إنساني وطبيعي متحدٌ في وحدة كلية. وهذه ظاهرة قديمة ، مشخصة في الشعر لدى الشعوب المعروفة بالسامية ، وترتبط ، دون شك ، بالجذرية او البدائية : موقفاً ولغة ومعتقداً وتخييلاً.

ولعل ما اطلق عليه النقاد العرب القدامى ، تعبير : إصابة التشبيه ، ومثله الاستعارة ، كتشبيه الانسان بالحجر او الشجر.. او تشبيه الاشياء بالحالة الانسانية او الحيَّة ، ليس في دلالته على الواقعية بقدر

دلالته على الاحساس الباطني بهذه الوحدة..

فعندما يقول ذو الرمة ، مثلاً ، واصفاً الأثافي ، وهي أحجار سودٌ هامدة في حقيقتها ، لا تبدو له كذلك ، بل كائنات حية مليئة بالحس والعاطفة. فقال :

كأنَّ الحمامَ الوُرْقَ في الدار جُثَّمَتْ
على خَرِقٍ بين الأثافي جوازله[32]

فهذه الأثافي الثلاث ، ثلاث حمامات مقيمات ، ولها أفراخ تعطفُ عليها ، وأفراخها الرماد ، لاصقة بالأرض لم ينم ريشها بعد. ولهذا فان الانحناء الذي في أعالي الأثافي هو مثل حُنوِّ تلك الحمائم على ابنائها.[33]

ومثل هذا وصفه الفلاةَ :

ودويَّةٍ مثلِ السماءِ إعتسفتُها
وقد صبغَ الليلُ الحصى بسوادِ
بها من حسيس القَفْرِ ، صوتٌ كأنَّهُ
غناءُ أناسيٍّ بها وتَنادِ[34]

حيث لا يمنحنا ذو الرمة ، حسّاً واقعياً بطبيعة تلك الفلاة وقد انضجتها شمس الغيظ اللاهب وحسب ، بل انه ليمنح تلك الفلاة ، حياة.. (يُؤنِسنَها) لما فيها من الصخب (صوت) هو أشبه بالغناء وتنادي الناس (أو الجن) على بعضهم بعضاً..!

ولا أظن في هذا التفسير ، غرابة إذا علمنا ان الميثولوجيا العربية ، مليئة بالاشارات الى معتقدات في الجزيرة العربية ، تشير الى ما يسكن الأشجار والآبار والأحجار من أرواح جنٍّ أو آلهة !

وهكذا يمكن القول عن كثير من الصور التي رسمها الشعراء القدامى ، لمناظر وحياة الحيوان والانسان والصحراء.. فهي ليست في الحقيقة إلّا رموزاً أو صوراً للتعبير عن الاحساس الباطن اكثر منه عن الشيء المرئي.[35] وبهذا تكون الجدوى التعبيرية الفعلية للصورة البصرية (المحسوسة) ليست في « التشكيلية » من حسٍّ اعمق بما هو وراءها من فكر او عاطفة (معنى المعنى). وذلك من خلال عقد قرائن ومتوازنات تُضيِّق المسافة بين اللفظ والشيء. (وتريك الحياة في الحياة ، والتئام عقد الأضداد : الحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين)[36]

فمن قبيل الاحساس بالولادة من رحم الطبيعة والانبثاق عنها ، مثل (شيء قديم عاد للحياة) بصفته جزء منها لا ينفصم ، قول الشاعر ياسين طه حافظ ، على لسان المقاتل في فترة الاستراحة :

(احسّ انني
بعض من العشب ، من التراب والحجر
واحمل النكهة في الطين الذي قربي
والطقطقة التي في افرع الشجر).[37]

ومثله ايضاً ، الاحساس بولادة الأشياء (بابل) من مخاض الكون وتغير لون الأفق ، وتنادي الأصوات الخفية وهي تعلن ولادة العراق الجديد في زمنه الجديد ، مقدماً معجزته الكبيرة :

(اسمعُ صوتَ الله
اسمع صوتَ سومر يجوب في المدينة
أراه في السماء
برقاً كبيراً شعَّ بين الماء والجزيرة
يهتف وسط الكون :
إنني العراق
وإن هذا زمني
يا أيها الكون انتظر
معجزتي الكبيرة !)[38]

ولعله ليس كالاحساس باقتراب الموت ، أو الاقتلاع من الوجود ، باعثاً على الالتحام بالأرض / الطبيعة. والالتصاق بها التصاق الجنين بالرحم. فالأرض هي رحم الجميع وأمهم. ومن هنا شكلت الطبيعة بمفرداتها المختلفة : الانسانية والحية والجامدة ، المعادل الموضوعي للحياة الانسانية. فكل شيء فيها كائن حي يقاتل ، ويستحق القتال من اجله. فهناك الهور الذي لم يعد ماءً وصمتاً وقصباً ، بل لهباً يحرق المعتدين ويحيلهم الى جثث ورماد.[39] وهناك ملح الفاو الذي يجيء من كل البيوت ، محترقاً.. ويدخل في القتال. وتفعل الشيء نفسه شجيرات الحناء[40].. وهناك ايضاً رهط الطير بكل انواعه : الطائر الطنان

والحسـون والنحـام والغـداف والدوري والدراج والشقراق والعندليب ، والعقاب ، والشاهين والصقر العظيم... الخ كلها جاءت بفيلقها العجيب مع الربيع وحطت عند باب العراق ، فخـورة بانتسـابها اليـه ، وبغنائها تشد أزر المقاتلين ، متحدية الرصاص اللعين ، مشاكسة له بالغناء الجميل(٤١)..

وتحتـل النخلة كمـا هـو في المأثـور النبـوي والديني ، شاناً خاصاً في قصيدة الحرب ، نذكر من ذلك (النخلة القتيـل) في قصيدة يـوسف الصائـغ رمـزاً للطبيعـة النضرة والطفـولة التي أراد لها المعتـدون الموت والدمار. فالنخلة طفلة ما تـزال في المراهقة أحرقها الخمينيون ولم تبق منها إلاّ خصلة من الشعر الحرير ملقاة على السياج كشاهد على الجريمة.(٤٢)

أما قصيـدة (النخـل) لمالك المطلبي(٤٣) فتجسّد حالة الامتزاج بالطبيعة وأنْسَنتها ، في وحدة وجودية بليغة حيث ان الخطاب الشعري ياتي بلسان النخلة نفسها. ويفهم من ذلك ، انها أصـل الوجود ، والأرض كانت كموناً فيها وعنها نشات.

فهي في الساتر من قبل السواتر للعراق واطفاله وشيوخه. وهي إذا ما استشهدت وصبغت الأفق بلون دمها الأرجواني ، فـانها لا تمـوت بل تتـوزع في قلب العراق ، الجنود ، التراب.. كما يتوزع الشهداء بعد استشهادهم في التراب ، الشجـر ، المطر ، الطير..الخ. فلا شيء يموت بل يواصل سيرورته الحياتية في حَيَوات اخرى على نحـو ما يـؤكده ايضـاً ، قصيدة (ظهيـرة حلم) فحسب الشيـخ جعفـر في الأخـوة الشهـداء الثلاثة :

« ياتي الثلاثة ، في صلاة الفجر ، اجنحة.. فتصحو
قمرية الوادي ، وفوق جفونها انداء نخلة
تؤوي يماماً اخضراً ونجوم صيف
ياتي الثلاثة كالنوارس فوق دجلة
والطلع ينفضه النسيم عن النخيل ».(٤٤)

الخاتمة

كـان الشعر اهمّ عنـاصر الحضارات القـديمة ، واستمر كذلك في الحضارات التالية لها. ونعتقد انه مهما استفاض الجدل حول مصير الشعر في عصر العلم ، فانه سيظل عنصراً ضرورياً في الحضارة ، إن لم يكن أهم عنصر روحي فيها. فالشعر دائماً يـرث تقاليـد الماضي وينزع نحو المستقبل بعد ان يضيف اليها اكتشافاته هو ، في عصره. سواء كانت هذه الاكتشافات ، مبتدعات جديدة تماماً ، أم من النوع الذي يؤكد فيه أسلافنا الموتى ، حضورهم بأقوى صورة. كما قال إليوت. فقد بات معلوماً ان الحداثة في كل زمان ومكان لم تكن يوماً لتعني قطيعة مع التاريخ أو الحداثات السابقة لهـا.. بقدر مـا هي ولادة في سياق التيـار الحداثـوي التاريخي الخاص بالثقافة القوميـة وما يتفـاعل معـه من المؤثرات الانسانية الأخرى.

وإذا صحَّ ان بعض الحروب تكون أحداثاً أدبية لطبيعتها الخاصة(٤٥) وفرصةً لاستنفار واستحضار كل الطاقات الانسانية قديمها وحاضرها ، فقد جاءت معركة الدفاع عن العراق العظيم وحدود الوطن العربي الشرقية ضد العدوان الايراني ، فرصة لأن يعيد الشعر اكتشاف تقاليده الماضية ، « ويصنع اكتشافات جـديدة من خلال الشخصيات المماثلة بالنسبة لعصره الخاص ».(٤٦)

الارشادات والمصادر

(١) ريتشارد ماكيون ، عن كتاب : (في الثقافة والحضارة) د. الياس فرح ــ دار الحرية للطباعة ــ بغداد ١٩٧٨ ــ ص ٥٧.

(٢) سوسيولوجيا الثقافة : د. طاهر لبيب : ص ١٠ و٧.

(٣) مقالات في النقد الادبي : ت. س. اليوت. ترجمة : د. لطيفة الزيات. مكتبة الانجلو المصرية : ص ٦ ــ ٨.

(٤) موريس بورا : مقال (الشعر والتقاليد) ضمن كتاب : (دراسات نقدية معاصرة) ترجمة علي الحلي ــ بغداد ١٩٨٧ ــ ٣٣ و ٣٧.

(٥) مقالات في النقد الادبي : ص ٤٨ ، ٥٢ ، ٥٣.

(٦) نفسه : ص ٥٣.

(٧) أسس النقد الادبي الحديث : ترجمة هيفاء هاشم ــ دمشق ١٩٦٧ جـ ٣ ــ ص ٥٩.

(٨) مقالات في النقد الادبي : ص ٦.

(٩) سوسيولوجيا الثقافة : ص ٥٤.

(١٠) منهج الواقعية في الابداع الأدبي. د. صلاح فاضل : ص ١٥٨.

(١١) ينظر كتابنا : (شعر الحرب عند العرب قبل الاسلام) ــ سلسلة الموسوعة الصغيرة ــ رقم (١٣٥) ــ فصل : معنى الحماسة في الشعر العربي.

(١٢) يُنظر : (البطولة في الشعر العربي) د. شوقي ضيف. سلسلة إقرا ــ رقم ٣٣١ ــ ص ٤٤.

(١٣) مقالات في النقد الأدبي : ص ٤٨.

(١٤) حدس اللحظة : تعريب رضا عزوز وعبدالعزيز زمزم ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد ١٩٨٦/ ص ٧٧.

(١٥) النقد والحقيقة : رولان بارت. ترجمة : ابراهيم الخطيب.

(١٦) نظرية الأدب لاوستن وارين ورينيه ويليك : ترجمة محيي الدين صبحي : ص ٢٢٣.

(١٧) يُنظر فصل (قصيدة الحرب واللغة) من كتابنا : (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) ــ بغداد ــ ١٩٨٦/ج، ص ٥٧.

(١٨) يُنظر مقدمة المفضليات : ص ٥.

(١٩) اللغة الشاعرة : ص ٦٠.

(٢٠) لمزيد من التعمق في هذه المسالة ، يُنظر مقالنا : (جدلية الحب والحرب) مجلة (الاقلام) ع (٩) ــ ١٩٨٧.

(٢١) وقد عبَّر الشعر السامي عن هذا الاتحاد او وحدة الوجود ــ كما قال جيمس فريزر في (الغصن الذهبي) من خلال الطبيعة ، كونها وحدة واحدة ، وكما رمزوا لذلك بالديمومة التي يتساوى فيها الزرع والضرع فقوى الخصب والمحل في الانسان والحيوان والنبات هي واحدة ــ مصدرها التراب والماء. او الآلهة.

(٢٢) يُنظر مقال : (الأيديولوجي ، التراث ، تحديث العقل العربي) لسعيد بنسعيد : دراسة في كتابات محمد جابر العابدي. مجلة (الوحدة) الرباط ــ ١٩٨٦ ــ ص ٣٣.

(٢٣) يُنظر مثلاً قصيدة العاصفة كتعبير عن الغزو العيلامي ــ الفارسي لمدينة اور حيث توصف هجمة العدو والخراب الذي الحقته الجيوش البربرية بالحرث والنسل والبلاد بالعاصفة (ما قبل الفلسفة : ص ١٦٤ ــ ١٦٦). وكتابنا (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) ١/ ٣٦.

(٢٤) من قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) لحميد سعيد. ديوانه (طفولة الماء).

(٢٥) علي جعفر العلّاق ــ ديوانه (فاكهة الماضي) بغداد ١٩٨٧/ ص ٤٧.

(٢٦) أسس النقد الأدبي الحديث : ٣/ ١٢٢.

(٢٧) المصدر نفسه في الهامش رقم (٢٢) السابق.

(٢٨) يُنظر كتاب : (حمورابي ملك بابل وعصره) : د. هورست كلنغل. ترجمة : د. غازي شريف. بغداد ١٩٨٧ ــ ص ١٢.

(٢٩) يُنظر شريعة حمورابي في كتاب : (الشرائع العراقية القديمة) د. نوري رشيد ــ بغداد ١٩٧٩ ــ ص ١٦٨.

(٣٠) حمورابي ملك بابل وعصره : ص ١٢.

(٣١) اسرار البلاغة : ص ١٣٧.

(٣٢) الديوان : تحقيق مكارتني ــ كمبردج ١٩١٩/ص : ٤٦٥.

(٣٣) فالحيوان للجاحظ : ٣/ ٣٢٩ وكتابنا (ذو الرمة : دراسة ونقد) ص ٨٩.

(٣٤) الديوان : ص ١٣٩.

(٣٥) ذهب الدكتور شوقي ضيف في (التطور والتجديد في الشعر الأموي) الى ان ذي الرمة : (عن النفس الباطنة يصدر ، لا عن العين الظاهرة) ص ٢٧٩.

(٣٦) الجرجاني : اسرار البلاغة : ص ١٤٩.

(٣٧) قصائد من زمن الحرب : ص ١٢.

(٣٨) قصيدة (العراق) لياسين طه حافظ : كتابنا (قصيدة الحرب..) ص ٥٨.

(٣٩) انظر مثلاً قصيدة (الهور) لياسين طه حافظ. وقصيدة (زفاف علوان الحويزي) لعلي جعفر العلّاق.

(٤٠) قصيدة (رمل وحناء) لحميد سعيد ــ مثلاً.

(٤١) قصيدة (رهط الطير في حضرة العراق) لحسين عبداللطيف ، مثلاً.

(٤٢) ديوانه (المعلم) : ص ١١٩.

(٤٣) كتابنا (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) : ٢/ ١٧٩.

(٤٤) جريدة (الثورة) ع ٢٦/ ٧/ ١٩٨٧.

(٤٥) مجلة (الثقافة الاجنبية) ع (٢) ١٩٨٥ ــ ص ٤٤. ويُنظر كذلك كتابنا : (قصيدة الحرب الحديثة في العراق) جـ ١ ــ ص ٢١.

(٤٦) س. بورا : (الشعر والتقاليد) ضمن كتاب (دراسات نقدية معاصرة) ترجمة : علي الحلي / ص ٢٤.

(٤٧) جبرا ابراهيم جبرا عن المصدر السابق / ص ١٤.

(٤٨) يُنظر مقالنا : (منطق الطير في وعي الحداثة العربية) : « متتابعة الشكل » مجلة (الكاتب العربي) ع (١٩) ــ ١٩٨٧ ــ ص ٩٦ ــ ١٠١.

◆ ◆

« قوس الشاعر »

خيري منصور

— ١ —

السّهام تطيرُ الى أفقٍ ناعمٍ
ثم ترجع من خجلٍ
نحو قوس القصيدةِ
فالشاعر الحرّ يعفو
ويصطاد حين يجوع سنونوة القلب
يسنده ظهره حين يتعبُ
والظّهر تسنده الذكريات . .

— ٢ —

حَجَرٌ أمْ غراب
ذلك المتدثر بالظّل عمّا قليلٍ يبين
بيننا خطوتا ماردٍ
بيننا بركةٌ من سراب
حين سددت سهميَ . . طاشَ
فطار الغرابْ
سوف أتبعه حتى آخر اعشاشِـهِ
وأصيبُ الخرابَ . . »

— ٣ —

من طرف الصحراء . . الى . .
وقف الصعلوك يحدّق في أفقٍ من نار
وتحسس قَوْسَهْ . . .
كانت كثبانُ الدولة تعلو . . .
والصحراء تضيق
أطلق آخر سهم في الريحِ
فعادَ السّهم لِيثقب رأسَهْ

* * *

في منتصف الصحراء
وقف الصعلوك يحدّق في أفق من أعداء
أشعل في الليلِ ثيابَـه
واستنبحَ في صمت الصحراء كِلابَهْ
فانهمر الأضيافُ عليه
لم يلق حواليهْ
شيئاً يذبحُـهُ . . .
فتوارى خلف قصيدتِـهِ
كي يذبح نفسه

* * *

في أقصى الصحراء
وقف الصعلوك . . بلا قوسٍ
شدّ الرّوح وأطلق نفسه

* * *

منذ الصحراء الى أقصى الماء
ليس سوى صعلوكٍ
يرثي رَأْسَهْ

— ٤ —

تتمطى على ساحلِ الليلِ
منديلها من ضبابٌ
وأساورها من شَفقْ
تتمطى وتصهلُ حتى يسيل العرق
من خواصرها
مطـــراً
فوق هذا اليباب
فجـــأة
يمرق السّهم من مشرق الأرض ملتهباً بالشّبق
فيمتلىء الأفق بالياسمين
وتصحو الجهلةُ مغمورةً بالحَبَقْ

السلام في قصيدة الحرب العراقية



● د. سعيد علوش

من المفارقات الغريبة ، ان نقترح مقاربة موضوعاتية (السلام) في (قصيدة الحرب) ، والتي يمكن ان تعارض بمقاربة موضوعاتية (الحرب) في (قصيدة السلم).

— فهل توجد بالفعل قصائد حرب ؟

— وهل توجد بالفعل قصائد السلام ؟

فالعنونة خداع حكائي وتعبيري ، يقصد به اننا نعلن عما لا نريد ، ونخفي ما نريد ، في نفس الوقت الذي قد لا تسعفنا فيه نظرية الأنواع الأدبية عامة ، والشعرية خاصة ، على تبني الأنواع ، حسب مضمونها وموضوعاتيتها ، إذ تخضع هذه النظرية عادة ، لبنيات الأشكال وللنفس الغنائي أو الدرامي أو الملحمي.

من ثم فالتصنيف لا يعد بهاته التبسيطية ، فهو جد معقد ، إلّا اننا نفترض مؤقتاً ، وجود شبه — نوع او نوع مضموني ، على هامش النوع الشكلي ، لنرى ما امكاناته التصويرية والمقصدية.

وننطلق في هذه المقاربة ، من قراءة لنوعين من (قصائد الحرب) :

الأولى : وهي التي نجدها عند حميد سعيد ، في (العريف عباس) و (نصب الشهيد) وحسب الشيخ جعفر ،في (الى صدام... شاعراً). وياسين طه حافظ ، في (البستان). ويوسف الصائغ في (على ايما موعد نلتقي). وسامي مهدي ، في (رايت ما رايت). وعبدالرزاق عبدالواحد ، في (سلاماً يا مياه الأرض). وبشرى البستاني ، في (قصائد عن الحب والحرب). وزهور دكسن ، في (بين السلام وظلال ليل الكهرباء).

والثانية : وهي التي نجدها عند علي جعفر العلّاق ، في (غيم القصيدة) ، و (زفاف علوان الحويزي) ، و (بابل الجديدة) و (وجه من جمر وماء) ، وعند خزعل الماجدي ، في (اناشيد المحارب) ، وزاهر الجيزاني ، في (انكسري يا عربة الغزاة).

فالسلم كما تقدمه قصائد حميد سعيد ، وحسب الشيخ جعفر ، وياسين طه حافظ ، ويوسف الصائغ ، وسامي مهدي ، وعبدالرزاق عبدالواحد ، وبشرى البستاني ، وزهور دكسن ، هو سلام يلتبس بالتحية من جهة ، ويكشف عن مباشرة معجمية ، تعلن عن مقصديتها بشكل علني ، يصبح فيها مفتاح القصيدة الحربية هو كلمة (السلام) ، التي تتحول بلاغة تكرارها ، الى بؤرة النقيض ، في هذا النوع من الشعر ، الذي يفترض فيه توجه الى المحاربين على الجبهة ، ومحاربين من الداخل ، انها حرب

من اجل السلام ، وسلام من اجل السلام ، فكيف يعيد هذا السلام توزيع فضاء قصائد تصدر تحت عنوان (قصائد الحرب) ؟ وهل هي قصائد حرب فعلاً ؟ ما دمنا نعرف ان الشاعر صاحب (قصائد السلم) ، يحارب على جبهة آيديولوجية ، وبوسائل تتوخى الانفعالية والاقناعية.

ففي قصيدة (العريف عباس) لحميد سعيد ، نجد ان اللازمة التي تسيطر على القصيدة هي خطاب مستنسخات تداولي ، وشبه — لغوي لمقول (السلام عليك) ، و (السلام على). فالبعد المعجمي لهذا المقول ، يحيلنا على مرجعيته التداولية ، لالقاء التحية في فضاء تاريخي شاسع الدلالات والرؤى. اما البعد السيميائي ، فيتعدى التواصل شبه — اللغوي للسلام ، لنقله من المرجعية المعهودة ، الى سياق افق الانتظار ، والى المحتمل ، الذي يعزز من احتماليته : (دفاع البلاد عن حبها) ، من ثم يتوجه بالسلام الى المحاربين والوطن والأمهات والأخوة. وإذا شئنا اعادة الصياغة لخطاب المستنسخات ، الموظفة في قصيدة (العريف عباس) لحميد سعيد ، لحصلنا على شبه المقاطع التالية :

... السلام عليك

السلام على اهلنا... السلام على نخلنا

... السلام عليك

... السلام على جبهة الحرب

... ثم السلام »

ورغم ان حميد سعيد ، قد يتنكر لهذه التركيبية الاستنساخية والاجتزائية ، إلّا ان دلالة (السلام) فيها واضحة، خاصة إذا ما اعدناها الى السياق الأصلي للقصيدة ، كالتالي :

رايت بلاداً تدافع عن حبها

وتدافع عني

فحاولت ان اتمادى

وادفع عنها تباريحها

السلام عليك

على وطن طيب

السلام على اهلنا... السلام على نخلنا

وعلى الامهات الجميلات

والنسوة الطيبات

على الفتية الذاهبين الى الحرب

السلام عليك

على اخوة لك يبتكرون المحبة

والغضب الحلو والمعجزات

السلام على جبهة الحرب

ثم السلام (٩ ـ ١١) من (طفولة الماء)

هذا السلام في (الضحك المؤجل) ، في قصيدة (يا جارة الدم والدمار) ، المهداة الى بيروت ، التي تصبح بدورها (حلماً محاصراً) ، وعوائق ضد سلام مؤجل :

يا ايها الحلم المحاصَر

بين آلاف القصائد والمكائد

ايها الكفن الذي قلنا له كن بيرقاً.. فابىٰ

افترضنا ان يكون عباءة.. فابىٰ

وصيّرناه سارية..

فما هبت رياح من جنوب القلب

حاولنا الاقامة في الدمار

وفي جدود الموت

ذلك وجهك المحفور في الضحك المؤجل

كم تاملناه

من حب ومن نزق

فلم ياذن لنا...

فلترحلي معنا.. اليك

(٢٢) (قصيدة يا جارة الدم والدمار).

وتتاكد البنية نفسها في قصيدة (رؤيا نصب الشهيد ، إذ تاتي حوارية السلام في شكل مقول (قلت) و (قال) ، وخطاب مستنسخات متعادل معجمياً ، لكنه يخضع لجدلية لعب شعري ، تؤخر فيه كلمة (عليك) مرة وتقدم مرة ثانية في الشطرين التاليين :

« قلت.. سلام الله عليك

فقال :

عليك سلام الله » (٨٢)

فالخبر الشعري متعادل في الشطرين ، لكنه يحاول فك رتابة الاستنساخية عبر تحويلية مبسطة ، تخفف من بساطتها حواريتها ودلالة السياق ، الذي تندرج فيه.

يقول حميد سعيد ، في مقطع من (رؤيا نصب الشهيد) :

« في الفجر دلفت اليه..
استقبلني عبدالهادي الصالح
قلت.. سلام الله عليك
فقال :
عليك سلام الله..
وقدّم لي كاساً من ماء بارد (٨٢).

ويتاكد طابع (السلام) غير المعلن عنه معجمياً ، من خلال دلالات تركيبية وسيميائية ، بالغة الشفافية في قصيدة (صباح بصري) :

« والبصرة وشم على لغتي
طيور ملونة
وسماء اليفة
وعلى الأفق من دماء الصغار
بلاد مباركة
تفتح ابوابها للغناء
وللشعراء
امراة من ضياء
نستدل بها.. ونقيم لها ضحكاً في البكاء
هل ساكتب هذا المساء
غزلاً..
أم ساهرع صوب الحدود
واخط على القلب لافتة للجنود
في الطريق الى الاغنية
رافقتني القصيدة
استقبلتني القصيدة
ودعتني القصيدة
البصرة القصيدة » (١٤٥/١٤٦).

اما بالنسبة لحسب الشيخ جعفر ، فنجده في قصيدته (الى صدام حسين شاعراً) يقلص من فضاء القصيدة ، ويختزلها الى لوازم ، تحفينا من اعادة صياغة الخطاب الاستنساخي للسلام — على غرار ما قمنا به مع حميد سعيد — بل يكثف الشاعر من لحظة الانفعال ويصبح (السلام) في مقطع (حسب الشيخ جعفر) ، فاتحة البدايات الشطرية ، وتاكيداً على النواة الأساسية في القصيدة الحربية ، مما يخلق نشاجاً في تواصلية الخبر الشعري الانفعالي ، ويقلص من كمية الخبر الشعري ، يعوض عن كمه كيفه ، الذي يعمل على تحسين نوعية توصيل هذا الخبر الشعري ، والارتقاء به الى مستوى الرسالة التبشيرية العقائدية ، مما يخرج بالشعر من مجرى الحس والمقروئية الى مستوى الاطروحة الأيديولوجية ، والدعوة الى تحصيل حاصل سلام مفتقد ، يعبّر عنه سياق القصيدة الاصلية ، بشكل لا يكاد يختلف كثيراً عما اجتزأناه منها.

يقول حسب الشيخ جعفر ، في قصيدة (الى صدام حسين شاعراً) :

سلاماً يا ابا الارتال يزهو خفق راياته
سلاماً يا ابا الأقمار من شهداء وادينا
سلاماً يزدهي الماضي فقد اعليتَ وادينا
سلمت ويسلم البيرق
هل بغداد يعلو باسمك البيرق
سلاماً كل أم كل طفل يلثم العلما
يقبّل منك وجهاً يلثم العلما
فيا هذا الرجل الرحب نلثم باسمه العلما
وهذا الفاو باسمك يلثم العلما (٢٣٧/٢٣٨).

فالنفس الوطني ، واضح المعالم في القصيدة ، إذ يتحول فيه لثم العلم في الثلاثة اشطر الأخيرة ، الى نواة ، يستبدل فيها (السلام) بافعال (يلثم / نلثم / يلثم) وتصبح (بغداد) و (الفاو) دلالة على هذا العلم ، بالاضافة الى (ابا الارتال) ، و (ابا الاقمار) ، كرمز للقيادة السياسية.

وتتضح من ثم، دلالة المرجعية ، التي تثقل بناء القصيدة باسماء الاعلام ، والفضاءات ، والمقدسات ،

مما تتحول معه القصيدة الى واجهتين : واحدة لمزايدة على الواقع ، واخرى للتشديد على آيديولوجيته السائدة.

وفي ديوان (تموت الزهور تستيقظ الافكار) ، يطالعنا (ياسين طه حافظ) ، بقصيدته (البستان) ، إذ نجتزيء منها الأشطر ، التي تعمل فيها الكلمة — المفتاح ، كلازمة (سلام) :

« دخلت سلامك القاصي
سلاماً ساكناً وظلال بعض الهجر
سلام الله يا نهر الزمان كبرت
واكون بعض سلامها » (٩٢/٨١).

كيف يكون (السلام) ، (قاصيا / ساكناً / بعضاً) ؟ انها إذن حالة رجع الصدى البعيد ، والحيرة امام محتمل : (الذي ياتي ولا ياتي) ، لانه (سلام) ، (ظلال الهجر) ، و (نهر الزمان) ، اي (سلام) السلبي والايجابي ، في الحركة المعوقة لفعل الشعري ، وهو يكتب على وجه المرآة المشروخة والاحساس بالوعي الشقي ، امام احباط الطبيعة وعنف الواقع ، الذي لا يعوض عنه سوى عنف المتخيل الشعري. فنضالية الشاعر وحسه الوطني لا تغلب عليها المباشرة ، كما مر معنا في قصيدة حسب الشيخ جعفر ، ولكنها تشبه تركيبة الدمى الروسية ، إذ كلما كشفنا عن واحدة ، عثرنا في داخلها على اخرى ، إلّا ان الفارق هنا هو شفافية دمى الشاعر.

من ثم ، تتعزز بؤرة (السلام) ، في قصيدة (البستان) ، لياسين طه حافظ ، بمجموعة من الرموز : (الثمر ، الماء ، الروح ، الحكمة ، العشب ، الغصون ، الشجيرة) فحضور الطبيعة دلالة على (السلام) ، وتعزيز لبؤرته وعمله في (القصيدة الحربية) ، التي هي (قصيدة سلام) ، على خلاف مقصديتها السطحية ، او إيهامها الشعري القريب. اما بُعدها الجمالي والعميق فيضرب في جذور اعادة انتاج المعنى الشعري ، داخل كونية عميقة الغور.

وعند يوسف الصائغ ، في قصيدته (على ايما موعدٍ نلتقي) ، تخف حدة سلام (الكلمة المفتاح — اللازمة) لتتقلص في ثلاثة اشطر من قصيدته ، وتبرز من خلال الاجتزاءات التالية :

« وقل يا حبيب .. سلاما..
سلامي لكم
والسلام.. السلام عليكم » (١٢٥).

(فالكلمة — المفتاح — اللازمة) تتحول من (سلاماً / سلامي / السلام) الى ثلاث مواضعات محايدة مرتين ، وواضحة النسبة الى الذات مرة واحدة. ورغم الحوارية التي تنهجها قصيدة (على ايما موعد نلتقي) ، فهي لا تتعدى الحوار الثنائي بين الذات وذاكرتها الجماعية. في شكل قصصي يضفي نوعاً من التمثيلية على الفعل الأمري ، في (تقدم / ترجل / قبّل / قل) ، اي في اقل من خمسة اشطر لا تخلو من مرجعية استنتاجية تمتد جذورها في التاريخ العربي ، لتتحول في سياق القصيدة ، الى مطابقة بين حاضرين ماساويين.

يقول يوسف الصائغ ، في قصيدة (على ايما موعد نلتقي) :

« تقدَم...
فإن جئتَ بيت ابيك
ترجّل
وقبّل ترابَ العراق
وقل يا حبيب سلاماً...
سلامي لكم
وهذي عباءة تلك التي ارسلتني علامة
وتلك هلاهلها في ثيابي
وهذا رغيف اليتامى...
وهذا انا جئتكم بنذوري
دماء.. وذاكرة مرة..
وندامة
فاقبلوا لهفتي
والسلام... السلام عليكم) (١٢٥)

ويتحول (السلام) كبؤرة للانفعال ، الى خاتمة لتحصيل حاصل استنساخي ، لصيغة السلام التقليدية.

وتاخذ هذه اللازمة الاستنتاسخية في التقلص ،

الى ان لا تحتل في قصيدتي (عبدالرزاق عبدالواحد) ، و (زهور دكسن) ، اكثر من عنوان للقصيدة ، وشطر واحد منها : فعند الاول نجد عنونة القصيدة : (سلاماً يا مياه الارض) ، والشطر الوحيد في القصيدة الذي يحيل على اللازمة هو « سلاماً يا مياه الأرض يا اعلى رواسيها » ، ورغم الاحالة على عنصري كينونة اساسيين (الماء / الارض) ، فان الشحنة الشعرية تظل محدودة ، لسيطرة نزعة خطابية — ندائية ، على بنية الشطر والقصيدة ، كما يظل الخبر الشعري للكلمة — المفتاح — السلام ، محدودة الكم — رغم اتخاذها عنواناً للقصيدة — واعتماد بلاغة تكرارها ، في الشطر ، ويخفف من هذه المحدودية استدعاءات (الجنة / الأوطان / النجوم / الغيوم / شقائق النعمان) ، اي النزوع الطبيعي للتخفيف من احتداد مخيلة (قصيدة الحرب) ، التي تشدد على معجم حربي ومدونة دمار ، تصف اكثر مما توهم.

يقول عبدالرزاق عبدالواحد ، في قصيدة (سلاماً يا مياه الأرض) :

« سلاماً يا مياه الأرض يا اعلى رواسيها

ويا سفناً مراسيها

شواطىء جنة الرحمن

يا من تزدهي الأوطان

ان نجومكم فيها

وان غيومكم فيها

وان جراحكم ستظل مثل شقائق النعمان

تزهو في فيافيها » (٧٩).

ونلاحظ إذن ان السياق الذي تندرج فيه البؤرة المعجمية والسيميائية للسلام تتعزز باستيحاء لصور معززة ، باستثناء (الفيافي / الجراح).

ويظهر ان (قصيدة الحرب) ، لا تبتعد عن باقي القصائد كثيراً في جزء من تداعياتها البسيطة ، اما البنية المعقدة للقصيدة ، فتظل مخلصة لطابع الرؤى العامة ، والقاموس الأصلي للشاعر ، بكل حمولته ورصيده الثقافي الخاص والعام.

اما القصيدة الثانية ، التي تتقلص فيها الاشارة الى السلام في العنوان ، والشطر الواحد ، فهي قصيدة زهور دكسن ، (بين السلام وظلال ليل الكهرباء) ، والتي ياتي شطرها كقفلة في القصيدة :

« نادى السلام.. هو العراق »

والتشابه الوحيد الموجود ، بين قصيدة عبدالرزاق عبدالواحد ، (سلاماً يا مياه الارض) ، وقصيدة زهور دكسن ،(بين السلام وظلال ليل الكهرباء) ، هو اشتراكهما في الاعلان عن الكلمة — المفتاح — اللازمة للسلام.

بيد ان الاختلاف بينهما ، هو اعلان زهور دكسن ، بشكل مباشر عن الاطروحة الآيديولوجية الوطنية : « نادى السلام.. هو العراق » ، فالسلام مقترن بالوطن.

والملاحظ ان جل (قصائد الحرب) ، تشدد على تعزيز مقول السلام ، باستدعاءات لمعجم الطبيعة ، فزهور دكسن ، تعزز الكلمة — المفتاح — اللازمة ، بمعجم شعري طبيعي ، يسيطر عليه : (البدر / الأفق) ، وآخر إنساني : (التسامح / الوفاق).

تقول زهور دكسن في قصيدة (بين السلام وليل الكهرباء).

« لما التقيت البدر في ليل المحاق

وجلوت افقاً قد اطلَّ كما البراق

وثرى تارج بالتسامح والوفاق

نادى السلام.. هو العراق »

(١٦) (الأقلام. تموز ١٩٨٧/ص١٦)

فالقارىء المتوهم ، لقصيدة زهور دكسن ، يخرج بانطباع طغيان تيار رومانسي وطبيعي على شعرها ، رغم اندراجه في (قصيدة الحرب) ، إذ نلاحظ على المستويين المعجمي والسيميائي ، انزياحات واضحة المعالم ، نحو عوالم يصعب التاريخ لها بزمن الحرب لولا اعلان سنة النشر (١٩٨٧).

ويبلغ هذا التقلص مداه ، في قصيدتي (بشرى البستاني) ، (قصائد عن الحب والحرب) ، و (سامي مهدي) ، (رأيت ما رأيت) ، إذ تظهر الأشطر الأولى في :

« سلاماً عيون العراق

سلاماً

سلاماً رجال العراق »

يميز مقطوعة بشرى البستاني ، بساطتها واقترابها من النثرية ، وذلك بتغلب الاخبار على الانفعالية الشعرية ، وكسابقتها من شعراء الحرب ، فالطبيعة تحتل مكانة خاصة في مقطوعاتها ، وذلك باعتماد معجمية كونية ، تاتي في شكل (تراب / ماء / نخل).

ورغم اعلان عنوان القصيدة عن مقصدية حربية ، فاننا لا نجد مؤشرات هذه القصيدة الحربية في القصيدة ، استثناء باعتبارنا بلاغة تكرار (العراق) وهي ما يمكن اعتباره مرجعية حربية.

اما في قصيدة سامي مهدي ، (رايت ما رايت) فيتقلص هذا التوظيف للسلام الى الشطر الواحد :

« وسيحان قالت : ادخلوها بسلام »

ويظهر ان سيحان ، تاخذ في نسيج الشاعر والروائي ، نصيبها من التوظيف ، فقد ظهرت للشاعر رواية بعنوان (الصعود الى سيحان).

فهل يرمز الى العراق بسيحان ، أم ان هاته الاخيرة تتحول الى رمز للمقاومة ؟ وعلى خلاف العديد من الشعراء ، يتميز سامي مهدي ، بنفس شعري ، شبه حكائي يتقمص الاسطورة واستعادة احداث التاريخ ، في (جلجامش) ! وعند (اراغون) ، و (مايكوفسكي) ، و (لوركا) ، ليتوسل بكل ذلك داعياً الى الحرب المشروعة :

« فقاتل قبل ان تُقتَل »

ولعلها القصيدة الوحيدة ، التي تدعو الى الحرب ، بالنسبة لاغلب (قصائد الحرب) العراقية.

يقول سامي مهدي في قصيدة (رايت ما رايت) :

« مَنْ هؤلاء مَنْ

رجال لبسوا اهاب جلجامش

أم جلجامش توزع في رجال

(....)

ماذا في حناجركم يا رجال

صرخات أم اناشيد

عشتار سمعت وقع اقدامكم

وتموز عرفكم

وسيحان قالت : ادخلوها بسلام

(...)

اعرف انك شاعر

ولكن ليس ضرورياً ان تشيخ حتى الخوغ كاراغون

اعرف انك حزين

ولكن من السخف ان تنتحر كمايكوفسكي

لا تفكر بهذين ولا بغيرهما ابداً

لا تفكر حتى بلوركا

فقد كان وديعاً اكثر مما يجب

كان وديعاً

فـقُـتِلَ قبل ان يقاتل

هكذا هي الحياة

او هكذا يريدها الاعداء

فقاتل قبل انْ تُـقـتَـل

واحمل اضاحيك وسر في المقدمة »

(٨٠/٨٧)

وتتميز القصيدة بنزعتها الحربية الواضحة ، ونفسها الملحمي البارز ، فالتاريخ حاضر على الدوام ، يشهد عليه شعراء المقاومة في العالم ، من فرنسا ، وروسيا ، واسبانيا ، كما يشهد عليه حضور الاحالة على جلجامش ، وتموز ، من الاساطير الدالة.

اما قصائد الحرب ، التي يندرج تحتها علي جعفر العلاّق ، من خلال (غيم القصيدة) و (زفاف علوان الحويزي) ، و (بابل الجديدة) ، و (وجه من جمر وماء) ، وخزعل الماجدي في (اناشيد المحارب) وزاهر الجيزاني ، في (انكسري يا عربة الغزاة) ، فان اغلبها لا يحيل بشكل مباشر على الكلمة — المفتاح — اللازمة للسلام ، وهذا لا يعني ان القصائد حربية أو معادية للسلام ، ولكنها تعلن ضمنياً عن اختيارها لذلك عبر وسائط اخرى ، غير ما اختارته القصائد الاولى.

ففي قصيدة علي جعفر العلاّق ، (غيم القصيدة) ، تغيب الكلمة — المفتاح — اللازمة

للسلام ، ولا يغيب تضمينها عبر معجم الطبيعة : (الشجر / المطر / القمر / الأزهار / العشب / الغيم).

فباستثناء الاشارة الى (الرصاصة / القساوة / الرماد / الكآبة) لا نجد اكتئاباً للقصيدة الحربية ، فهي ذات نكهة شبه ــ رومانسية وتفاؤلية ، ذات دعوة للحياة وللعشق ، عكس ما قد يتبادر الى الذهن من صور للموت والدمار ، وعلى مستوى شعرية القصيدة الحربية ، يركز الشاعر على (الغياب) و (الوحشة) ، والتحولات التي تصيب عالم الأشياء والناس بشفافية بالغة الدقة ، ونفس الأشطر القصيرة ، التي تسمح بوقفات دالة.

يقول علي جعفر العلاّق ، في قصيدة (غيم القصيدة) :

« قد تستحيل قصائد شجراً
بلا مطـر
وارصفـة
بـلا قمـر
وقد نصغي الى شعراء من ورد
ونلمح ضجة سوداء
تقتحم القصائد
والـوسـائـد
هل ترون على الوسائد بعض وحشتنا
ترون على القصائد بعض ارصفة
بـلا مطـر
لماذا يسكت الشعراء
هل يصغون للأزهار
إذ تـذوي
وللعشاق
إذ يبكون من بعد
وللعصفـور :
تتبعه الرصاصة
لا القصيدة

٢١ /٢٢ (فاكهة الماضي)

ففي قصيدة (زفاف علوان الحويزي) ، لعلي جعفر العلاّق ، نجد استمرارية للنَفَس الشعري السابق ، من خلال بطولة علوان ، الذي يصبح جرحه (زهرة من رصاص) كتشديد على نوعية القصيدة الحربية :

« آه
هل كان علوان مغتبطاً
بفتوتـه
أم دمـاه
جرحه زهرة
من رصاص
وكانت يـداه
مثل نهرين مبتهجين
حين حلّ المساء
كان عند نهاية مشحوفه
زهــرة
من دم »

(٦٥) (فاكهة الماضي)

كما يقدم الشاعر (بابل الجديدة) رمزاً للانتصار على السحر :

« مَنْ المغنون على الفرات
شعب من البناة
تنهض من غبار أغنياتهم بابل
هذا ثمـر
من شجر الجنة هذا نهر
من انهر الله
وتلك الحصـاة
يـاقـوتـة..
يحملها العشّاق من حدائق الشمس
الى بـابـل
تلك بـابـل

حدائق عاليـة
قصيـدة
من مطـر

ونــــار

عبــاءة

من فضة الغيم

على الأشجار

(١٠٦/١١٥ فاكهة الماضي)

وفي قصيدة (وجه من جمر وماء) ، يركز الشاعر على عنصر الشهادة والاستشهاد ، كاقصى درجات وعي القصيدة الحربية :

• بدلاً عنا يموت

بدلاً عن ذلك المرعى

وذاك القمر العالي

وعن هذي البيوت

بدلاً عني : يموت

(١٤٩) (فاكهة الماضي)

من ثم ، نلاحظ ان علي جعفر العلاّق ، يستعيض عن غيـاب الكلمـة ــ المفتـاح ــ اللازمـة للسـلام ، بالبدائل التالية :

١ ــ الاحتفاء بـالغيـاب ، في جـو عـرائسي : (غيم القصيدة).

٢ ــ الاحتفـال بـالمـوت في الحيـاة : (زفـاف علوان الحويزي).

٣ ــ استعادة التاريخ لنفسه : (بابل الجديدة).

٤ ــ الشهادة والاستشهاد كـرمز لاستمـرار الحياة : (وجه من جمر وماء).

ونجـد هـذا الاحتفـاء والاحتفـال والتغني ، في قصيـدة خزعـل الماجدي ، (اناشيـد المحـارب) لأن القصيدة تعتمد معجماً وسيميائية شعرية ، (للغناء / الجمال / الحلم / النجوم / الولادة / الخلود).

يقول خزعل الماجدي ، في (أناشيد المحارب)

• غـنّ

فلن يخفت في الغناء

صوتك أم مزمارك الخافق بالجمال

واحلم كما تشاء

وسر الى النجوم فالرجال

لا يشبعون من بطولة الصعود

وإن كبوا في خطوة

فانهم سينهضون دائماً

كي يولدوا ويسرقوا الخلود ، (٣٩)

انها (قصيدة الحرب) ، التي تتوسل بالسلام ، وبعـالم الألوان والذات المتعاليـة ، عـلى ظرفي الخلل في الحياة.

ونجـد نفس الاتجاه عنـد زاهـر الجيـزاني ، في قصيدة الحرب ، (انكسري يا عربة الغزاة) ، إذ رغم طابع العنوان الانفعالي والوطني ، فان القصيدة تحلم (بالغد والأحلام والامان والخضرة والمرح والثمر) ، ممـا يقلص من مـزايـدة العنـوان وطابعـه العنيف ، ويتحول بالقصيدة الحربيـة ، الى جوهـرها الطبيعي الغنائي بالحياة.

يقول زاهر الجيـزاني ، في (انكسري يـا عربـة الغزاة) :

• والعراق باق

اسد الأمان يركب فؤاد الخائف

وغداً ستبتكر احلاماً

احلاماً كثيرة

موجة الخضرة تفتح ذراعيها لطائر الرهان

للمرح الخفيف

ونرى طرقاً للكلام ، اشد عنقاً

من ثمرة الحبق / (١٦).

نستخلص من هـاتـه المقاربة لقصيـدة الحـرب العراقية ، ان موضوعـاتيـة (السـلام) تاتي كنقيض للأطروحـة الرئيسية ، لهـذا النوع الأدبي ، لأن جـل المكونات المعجميـة والسيميائيـة ، تعـاكس الرغبـة العميقة لكتابة القصيدة الحربية ، من المنظور الملحمي المحض.

فالنوع الأدبي ، لا يقوم على النية المضمونيـة ، ولكنـه بحث في الأشكـال التعبيـريـة النـوعيـة ، من ثم جاءت القصيدة الحربية ، معاكسة للأطروحـة المسبقة ، التي يفترض الانطلاق منها.

المغرب

صخور ..

رشدي العامل

تقولين أين المسيرُ
فأنتِ المطافُ وأنتِ المصيرُ
وأنت لي الصحو إما غفوتُ
وأنت لي الضوءُ أنّى أسير
وأنت لي الحلمُ بين الجفونِ
وبيتي الكبير وطفلي الصغيرُ
فقلت لها : هل يروح الحمامُ
الى الرملِ إما تراءى غديرُ
وهل يرحلَ الطيرُ عن عشه
الى الشوكِ يخنقهُ الزمهريرُ
فكيف أغادر جرحاً يلوبُ
وكيف أفارقُ جرحاً يمورُ ؟

أنا في خريفِ الحياةِ ربيعُ
يحاصر أعراقه الحمرَ سورُ
دعيني سراباً الى ناظريكِ
يلوحُ ونجماً إليكِ يشيرُ
متى ينطفي كوكبٌ حائرٌ
إذا ما تدانى المساءُ الأخير ؟

* * *

يا وردة نائمة
وجنتها ذابلةٌ ، عيونها ساهمة
ألا تريحين على الشباكْ
تويجة حائمه
تطلقني من هذه الشِباكْ . .

* * *

ـ أخانت اليدانْ
كفيكَ أم هل خانت العينانْ
في البيتِ طفلانا ،
وعند الجدولِ الحالم اقحوانْ
ـ لكنني لا أرى .
في الحقل أشواكٌ ،
وفي البيت أرى ثعبان . .

تشرين ثاني ١٩٨٧

نص ونقد

النص



قراءة في قصيدة « بين الخرابيش » لمصطفى وهبي التل

بين الخرابيش*

مصطفى وهبي التل**

(١٨٩٧ — ١٩٤٩)

مُنْيَةُ المُتَمَنّي

(١) لَيْتَ الوقوفَ بِوادي السيْرِ إجْباري ... وليتَ جارَكَ يا وادي الشَتنا جاري

(٢) لعلّني من رُؤى وَجدي القديمِ به ... أرتادُ مسّاً لجنياتِ أشعاري

(٣) وَعلّني قبل أن تَبْيَضَّ مَشْرَبَتي ... ويقتَضي عُرْفُ جَدواهنَّ إنكاري

(٤) وتَنْتَفي نَبَراتُ الوجْدِ من نَغَمي ... وتَجْتَوي نَغَماتُ الشّوقِ قِيثاري

(٥) من الصُّبابات أقْضي بعضَ ما بَرِحَتْ ... زبه تَشَبُّتُ رغم الشَّيبِ ، أظفاري

(٦) فَألمُسُ الشوقَ في أطلالِ ذاكرَتي ... وألمحُ الحُبَّ في أنقاضِ أوْطاري

(٧) ولا أرى الخَفِراتِ البيضَ مُعْرِضَةً ... عنّي تَأَفُفُ من خُبْري وأخْباري

(٨) ولا أُبالي إذا لاحَتْ مَضارِبُهم ... مقالةَ السُّوْء في تَأويلِ مِشْواري

طَرْدُ الهَوى

(٩) ظَنَنْتُني جُزْتُ عن طَرْدِ الهوى فإذا ... حِسابُه لم يَزَلْ في دَفْتَري جاري

(١٠) وَزَنْدُ وَجْدي بِرِبْاتِ الحِجال على ... عَهدي به كَعَشِيّاتِ الصِّبا واري

(١١) والأرْبَعون التي لاحَتْ طلائِعُها ... في لِمَّتي ، ريحُها اسْتَخْذى لإعصاري

(١٢) ظَنَنْتُني جُزْتُ عنْ طَرْدِ الهوى فإذا ... موضوعُه لم يَزَلْ موضوعَ أسْماري
(١٣) وَما تَوَهَّمْتُه زُهداً وَرُحْتُ به ... أُعَلِّلُ النَّفسَ غَيْرُ الواقِع الجاري
(١٤) شَتَّانَ بينَ شعُوري في حَقيقَتِه ... وبَينَ رَجْعِكِ يا أصداء أفكاري
(١٥) فَلْيَتَّقِ الله من ظَنَّ الهُيامَ بِهم ... غَيّاً ، فما بالهوَى العذريِّ مِنْ عارِ
(١٦) وَما يَضُرُّ أخا الأردنِ كِسْوَتُه ... جَديدُها إن يَحُلْ يوماً لإطْمارِ

* * * * *

(١٧) ظَنَنْتُني ، وظنونُ المرءِ اكْثَرُها ... إثْمٌ ، وما جاهلٌ بِالحالِ كالداري
(١٨) فالأمْرُ يَصْلُحُ ، إنْ يَرْجِعْ «لِحائِلِه» ... «ابنُ الرّشيدِ» أميراً وابنَ أمّارِ
(١٩) «وآلُ عَيّاضَ» إن دانَتْ «عَسيرُ» لَهُم ... يوماً ، تَصَرَّمَ عَهْدُ الأخْذِ بالثّارِ
(٢٠) وابنُ السّعودِ لِنَجْدٍ فَلْيَعُدْ ، وَكَما ... قَدْ كانَ شَيْخاً على صحراء مِقْفارِ
(٢١) أمّا الحجازُ فَرُدُّوه لِسادَتِه ... أشْرافِ مَكَّةَ ، مُحَمَّدْ جَذْو مقفارِ
(٢٢) سَفاسِفٌ ضاعَ تَضْريفها عُمري ... وَصَوَّحَتْ ريحُها النَّكْباءُ أزهاري

«إنْصافْ يا هُوْ»

(٢٣) كَمْ خِلْتُ بَغْدادَ ، إذْ جِئْنا مَضارِبَهُم ... شرقيُّ «ماحِص» ، عَنِّيَ قَيْدَ أشْبارِ
(٢٤) أمتارُ لَهواً بريئاً من مقاصفها ... مع النّواسيِّ في ديوان بشارِ
(٢٥) «وابنُ الشُّمَقْمَقِ» مثلُ الهَبْرِ منتصباً ... يَسْقي ويَسْقي وقد أعياه إسْكاري
(٢٦) يا هَبْرُ! هاتِ فإنَّ الله بارئنا ... وخالِقَ الكَرْمِ ، ربُّ جَدُّ غَفّارِ
(٢٧) وليس في ليلةٍ تُقضى بِصُحْبَتِكُم ... لو أنْصَفَ الناسُ ما يُزري بِأقدارِ
(٢٨) تاللهِ لولا شُعاعٌ من غَوايَتِكُم، ... كَأنَّه الدَّوْحُ في مَوْماةِ مِقْفارِ
(٢٩) لَما تَنَفَّسَ لَيْلُ العُمْرِ عَنْ سَحَرٍ ... وَلا تَغَنّى بِأطراءِ السُّرَى سارِ

«يِنْفِلقُوا»

(٣٠) الناسُ قالوا : دَعُوني من مَقالَتِهم ... وَما به أرْجَفَ الرّاوون أخْباري
(٣١) فَلَيْسَ لِلْعودِ مهما افْتَنَّ ضارِبُه ... شجو الرّبابةِ عند السّامع الحاري
(٣٢) وليس في ان أقَضّي ليلةً ثَمِلاً ... بَيْنَ الخَرابيشِ والنُّدْمانِ مِنْ عارِ
(٣٣) بينَ الخرابيشِ لا عُمري يضيعُ سُدى ... ولا يَضيقُ الهُدى ذَرعاً بِأطْواري
(٣٤) ولا يرى الهبْر باساً في مُنادَمَتي ... وشُرْبِ كأسٍ من الكُنياكِ قَعْواري
(٣٥) إنّ التحرر لا يعني الوقوف على ... شفا أشمَّ ، ولكن جرفه هارِ

يا شيخ

(٣٦) وصاحبٍ من بَني «النّجّار» ، عِمَّتُه ... كأنّما هي «باراشوت» طَيّارِ
(٣٧) يَرى مواعِظَه وقْفاً على أُذُني ... وأنَّ رأسَ زَجْري وإنْذاري
(٣٨) كأنَّ عَمّان لم تعرفْ أخا طَرَبٍ ... غَيْري يحجُّ الى حانوت خمّارِ
(٣٩) وليس في الطائفِ الغنّاءِ بَلْدَتِه ... من لا يُمُتُّ لِقِدّيسين أبرارِ
(٤٠) يا شيخُ حَسْبُك ، أدنى الاثمِ منزلةً ... من رحمةِ الله ما تَدْعُوهُ أوْزاري
(٤١) النّاسُ قالوا ، وَهَبْهُم يا أخي غَرِقوا ... فيها يخوضون من شَتْمٍ وَإهْجارِ
(٤٢) فما لِأفْواهِهِم شأنٌ يزيدُ على ... شأنِ الأثافيِّ بَيْنَ القِدْرِ والنّارِ
(٤٣) تُشابُ بالْحَرْقِ مِنْ حِملٍ يُجَشِّمُها ... سَخامُه سِحْنَةٌ سوداء كالْقارِ

المدينة الفاضلة

(٤٤) بَيْنَ الخرابيشِ لا عَبْدٌ وَلا أمَةٌ ... ولا أرقّاءَ في أزياءِ أحْرارِ
(٤٥) ولا جُناةٌ ولا أرضٌ يُضَرِّجُها ... دَمٌ زَكيٌّ ، ولا أخّاذُ بالثّارِ
(٤٦) ولا قُضاةٌ ، ولا أحْكامُ أسْلَمُها ... بَرْداً على العدل أتونٌ مِنَ النّارِ
(٤٧) ولا نُضارٌ ، ولا دَخْلٌ ضَريبَتُه ... تُجبى ، ولا بَيْدَرٌ يُمْنَى بِمِعْشارِ
(٤٨) بَيْنَ الخرابيشِ لا حِرْصٌ ولا طَمَعٌ ... ولا احترابٌ على فِلْسٍ وَدينارِ
(٤٩) بين الخرابيشِ لا مالٌ ولا نَسَبٌ ... ولا احترابٌ على حِرْصٍ وإيثارِ
(٥٠) ولا هيامٌ بألقابٍ وأوْسِمةٍ ... ولا ارتفاعٌ ولا خَفْضٌ بِأقْدارِ
(٥١) الكلُّ «زُطٌ» مساواةٌ مُحَقَّقَةٌ ... تَنْفي الفَوارِقَ بَيْنَ الجارِ والجارِ

النــــاس

(٥٢) النّاسُ ، ما النّاسُ ؟ عُبْدانُ القويِّ بهم ... ما بِالْمَطيّةِ من مِهمازِ مِغْوارِ
(٥٣) يَزجون من سامَهُم خَسْفاً ، وأرْهَقَهُم ... عَسْفاً ، تحياتِ إجْلالٍ وإكْبارِ
(٥٤) وَيَضْفِرونَ بِأيْديهم لِقاطِعِها ... حِرْصاً على البَغْيِ ، إكليلين من غارِ
(٥٥) حمقى يُجارون ، أفراداً ومجتمعاً ... وأُمّةً وشعوباً ، كُلَّ تَيّارِ
(٥٦) وَيَشْمَخُون بآنافٍ مُرَوَّضَةٍ ... على التَّمَرُّغِ في أعْتابِ جَبّارِ
(٥٧) فَلا تَغُرَّنْكَ أنيابٌ مُحَدَّدَةٌ ... تصطَكُّ غيظاً لأمرٍ عارضٍ طاري
(٥٨) فَالهِبْرُ مِنْ أهْلِها أحمى لِحوْزَتِه ... في مَعْرِضِ الذّبِ يومَ الرّوعِ عن دارِ
(٥٩) النّاسُ أحْلاسُ من دامَتْ سعادَتُه ... أرْنِباً كانَ ، أمْ ذا لِبْدَةٍ ضارِ
(٦٠) والنّاسُ كالكاسِ ما عادتْ مَوَدَّتُهم ... على الوَفيِّ لَهُم إلاّ بِأضْرارِ

سفائف العلم

(٦١) بين الخرابيشِ لا كذبٌ ولا مَلَقٌ ... ولا وُشاةٌ ولا رُوّاد أخبارِ
(٦٢) ولا جواسيسُ ، أنّ سِرْتُ ، لاحَقَني ... أوغادُهم خِلْسَةً يَقْفُونَ آثاري
(٦٣) بين الخرابيشِ لا حِبْرٌ ولا وَرَقٌ ... ولا يَراعٌ ولا تَدْوينُ أسْفارِ

(٦٤) ولا سَفاسِفُ كُتْبٍ أذْهَبتْ عُمري   قراءةً بين تَوريدٍ وإصْدارِ
(٦٥) ولم تَزَلْ بِيقيني بالحَياةِ الى   إن استحال الى شكٍّ وإنكارِ
(٦٦) وَشَرُّ ما امتُحِنَ القلبُ السليمُ به   تصديقُ صاحِبِه أقوالَ غَدّارِ
(٦٧) فَهاكَني مثلَ حرّاث «النَّبُورِ» يدي   صِفْرٌ ، وَجُعْلِي بِعامِي نَهْبُ تُجّارِ

النعيم المقيم

(٦٨) والهَبْرُ يرفُلُ في نُعمى تَشَرُّدِه   بين الكواعبِ محفوفاً بِأقمارِ
(٦٩) تُداعبُ الطَّبْلَ سكراناً أنامِلُه   فإنْ صحا عَبَّ من صهباءِ مِزْمارِ
(٧٠) وَسَرَّحَ الطَّرْفَ في أعطافِ راقِصَةٍ   هيهات مِنْ شدوِها ترجيعُ أطْيارِ
(٧١) هذا هو العُمْرُ لا ساعات تنفِقُها   في الأرض تُرْدِفُ مِشْواراً بِمِشْوارِ
(٧٢) حِرْصاً على خِدْمَةٍ أغياكَ طائِلُها   وكانَ نائِلُها وعثاءَ أسْفارِ
(٧٣) ومنصبٍ لم تُفِدْ مِنْه بُلَهْنِيَةً   من المَعاشِ سوى أجْرِ سِنِمّاري
(٧٤) وقَوْلِ مثلي ، إذا ما أُبْتَ مِنْ سَفَرٍ :   أينَ الهَدِيَّةُ ، لا تجنحْ لِأعْذارِ ؟
(٧٥) أين اليراعُ الذي يزهو بريشته   فخراً على الفَذِّ مِنْ أقْلامِ «بِرْكارِ» ؟
(٧٦) والنمرُ والنُّبْغُ هل لم تَنْسَ أمْرَهُما   وَجِئْتَني منهُما خَتْماً بِمِقْدارِ ؟
(٧٧) وَحِلَّةٌ مِنْ نسيجِ الرّافِدينِ إذا   لَبِسْتُها عَلِقَتْ بالزَّهْوِ أظْفاري
(٧٨) فَرُحْتُ أختالُ في أبْرادِ كِسْوَتِها   كقائدٍ حازَ إكليلاً مِنَ الغارِ
(٧٩) ثمّ التحيةُ من خِلٍّ يَظَلُّ على   عَهْدِ الوفاءِ وفِيّاً غيرَ فَشّارِ
(٨٠) تُشْجِيه ذِكراكَ ما غَنَّتْهُ مُنْشِدَةٌ   بين الخرابيشِ في ليلٍ وأسْحارِ
(٨١) وشَنَّفَتْ سَمْعِي صُبْحاً رطانَتُهم   وقالَ قائِلُهم للعيرِ : جِرْجاري
(٨٢) يا هَبْرُ هاتِ فانَّ الله بارِئَنا   وخالِقٌ ، الكَرْمِ ، رَبٌّ جِدُّ غَفّارِ
(٨٣) اليومُ خَمْرٌ فلا تَحْفِلْ بِأمْرِ غَدٍ   ولا بِوِسْواسِ إقْبالٍ وإدْبارِ
(٨٤) في حَلْبَةِ الدَّهْرِ ، سِرُّ السَّبْقِ لَيْسَ له   شَرْطٌ ، ولا هُوَ مَوْكولٌ لِمِضْمارِ

أوابِدُ الأردن

(٨٥) يا بنتُ ، وادي الشّتا هَشَّتْ خمائِلُه   لعارضٍ هلَّ من وَسْمِيِّ مِبْدارِ
(٨٦) «وثغرةُ الزُّغْتَرِيِّ» افترَّ مِبْسَمُها   عن لَوْنِ خَدِّكِ إذْ تغزوه أنظاري
(٨٧) وَسَهْلُ إرْبِدَ قد جاشَتْ غَوارِبُه   بكلِّ أخّاذِ مِنْ عُشْبٍ وَنُوّارِ
(٨٨) إن الشَّماليخَ في حصن «الصَّريح» لقد   حالَتْ الى عسلٍ ، يا بنتُ ، فاشْتاري
(٨٩) دعي المدينةَ ، لا يَخْدَعْكِ باطِلُها   فزيفُها بيِّنٌ من غيرِ مِنْظارِ
(٩٠) ما بعد «خُبّيزِ» وادينا و «خُبّيزَتِه»   وَبَصِّ «عَكُّوبِنا» مَيْزٌ لِمُمْتارِ
(٩١) وليس ثَمَّةَ من فَرْقٍ بِشَرْعَتِنا   ما بينَ راعي «سَحاحيرِ» وَسَحّارِ
(٩٢) خَدّاكِ يا بنتُ ، من دَحْنونِ ديرَتِنا   سبحانَه بارِئُ الأردنِّ مِنْ باري
(٩٣) بينَ الخرابيشِ لا قامُوا ولا قَعَدوا   ولا رَوَوْها ولا أنْشَدْتُ أشْعاري

(*) اعتمدنا هنا نص القصيدة كما وردت في ديوان الشاعر : عشيات وادي اليابس ، جمع وتحقيق ودراسة زياد صالح الزعبي ، دار الثقافة والفنون عمان ، ١٩٨٢ م.

(**) ابرز شعراء شرق الأردن في النصف الأول من هذا القرن . ولد في إربد ، وتلقى تعليمه الثانوي في دمشق وبيروت وحلب . وقد تنقّل الشاعر في وظائف عديدة ، وكان لا يستقر في وظيفة حتى يتركها مستقيلاً او مُقالاً . عاش الحياة التي آمن بها وعبّر عنها في كل قصائده : التفريط بالمال والمنصب والجاه مَغْنَم ، اما التفريط بالمال والمباديء والمُثُل فمَغْرَمٌ وايّ مَغْرَم. والوقوف في وجه الظلم سياسياً كان أمْ اجتماعياً عبادةٌ ، ومناصرة الضعيف والفقير والمحروم ريادة. لذا فانه ليس من قبيل المبالغة القول بانه من اوائل من غرسوا روح الرفض والتمرد في القصيدة الحديثة. الرفض لكل المفاهيم التي لا تتفق وفلسفته السياسية والاجتماعية ، والتمرد على كل القيم التي كانت تكبّل حركته باتجاه تلك الفلسفة.

انظر عن الشاعر :

— البدوي الملثم (يعقوب العودات) ، عرار شاعر الأردن ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠م.

— احمد ابو مطر ، عرار ، الشاعر اللامنتمي ، مطبعة التجارة ، الاسكندرية ، ١٩٧٧م.

— كمال فحماوي : مصطفى وهبي التل ، حياته وشعره ، عمان ، د.ت.

— محمود السمرة : « اللغة والأسلوب في شعر عرار » ، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ، عدد ٦/٥ ، السنة الثانية ، ١٩٧٩ ، ص : ٦٧ — ٧٤.

— SAlma Khadra Jayyusi : Trrends and Movements in Modern Arabic Peotry, Leiden, E.J.Brill, 1977, Vol. 1, pp. 271 — 282.

مقدمة :

كيف يواجه الدارس أو الناقد نصّاً شعرياً ؟

سؤال قديم / حديث حاول ان يجيب عنه دارسو الأدب عبر عصوره المختلفة. وهو سؤال سيظل ، في الوقت نفسه ، يتجدد ، ويتقبل الاختلافات والاضافات ، ما دام هناك شعر. فمن النقاد مَنْ يصب جلّ اهتمامه على الشاعر ، مستضيئاً بسيرته وسيرة عصره في فهم النص وتحليله. ومن النقاد مَنْ يجعل نيَّة الشاعر المحور الذي تتركز عليه عملية تحليل النص. ومنهم من لا يلتفت الى قائل النص أو عصره أو نيّته أو بيئته ، وإنما ينظر الى ذات النص وبنيته بعيداً عن صاحبه ، أو منفصلاً عنه انفصالاً تاماً.

وتتعدد طرق النقد في دراسة النصوص الشعرية لا يخرجها ، على أية حال ، من نمطين : نمط يجعل من نفسه خادماً للنص ، أو قل يتعامل معه من منطلق الجمع بين الأمانة للنص الأدبي موضوع النقد ، وبين أن يكون اللغة / الأدب التي يودّها للنص ، ونمط ثانٍ يجعل من نفسه سيداً للنص ، أو قل يحاول ان يرتفع على النص نفسه ، وبالتالي فانه لا يبقى نقداً فقط ، وإنما نص أدبي آخر. وتبعاً للاختلاف الكبير بين هذين النمطين من النقد فان قراءة النص الأدبي تتعدد ، تبعاً لمدى التصاقها بهما أو ابتعادها عنهما .

ونحن في هذه القراءة في قصيدة مشهورة من قصائد مصطفى وهبي التل (١٨٩٧ — ١٩٤٩م) نحاول ان ننهج نهجاً « تركيبياً » يأخذ من مختلف مناهج الدراسة النقدية ، ويمزج بين الطريقتين السابقتين مزجاً تقتضيه طبيعة النص الذي بين أيدينا ، وهو منهج دعا إليه أكثر من ناقد حديث ، مثل ستانلي هايمن (Stanley Hyman)[1] وبريتون (S. H. Burton)[2]، كما طبقه الناقد العربي المعاصر الدكتور احسان عباس في أكثر من عمل نقدي له.[3] وهو منهج يتطابق ونظرة الناقد المعروف ريتشاردز (I. A. Richards : 1893 — 1979) التي ترى « ان العمودين اللذين يجب ان تقوم عليهما نظرية في النقد هما تفسير القيمة وتفسير عملية التوصيل.[4]

(١) انظر منهجه كاملاً في كتابه : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، جـ ٢ ، ص ٢٤٥ — ٢٦٢.

(٢) انظر كتابه : The Giticism of Peotry : Longman, London, 1974

(٣) د. مصطفى حسين : احسان عباس ناقداً : مؤتمر النقد الأدبي الأول ، جامعة اليرموك (٢٠ — ٢٢ تموز ، ١٩٨٧) ، ص : ١٩ ، ٢٨.

◆ د. خالد سليمان

شعر مصطفى وهبي التل ، الذي تلقب بلقب عرار[1] لا يطوف بك في عالم الخيال ، وليس هو ذلك الشعر المتأنق في ألفاظه وتراكيبه وصوره ، وربما لا تكتشف نفسك فيه ، أو لا تعترف مجاهرة بذلك. ومع ذلك فانه يأسرك — على الأغلب — منذ اللحظة الأولى لقراءته. ومحاولة العثور على الأسباب التي تحبّبه اليك ليست مسالة صعبة. ان أول ما يطالعك فيه صدق صاحبه وعفويته وبساطته. أو قل صدقه في المجاهرة بما يمكن ان يعتبره الأخلاقيون المثاليون من قبيل التفاهات ، مطبّقاً على نفسه ما قاله الناقد الكاتب فان بروكس (Van Wyck Brooks) على لسان احدى شخصيات مؤلّفاته الذي سجل في مذكراته ملاحظة تقول « ان المرء الذي يَشْجُعُ بما لديه من تفاهات يكون امرءاً عظيماً ».[2] وميزة الصدق هذه تنطبق على اكثر من ناحية في شخصيته : تنطبق على صدقه مع نفسه ، كما تنطبق على صدقه مع غيره. وما من شك في ان توفر مثل هذا الصدق ، خاصة إذا كان ذلك مما يتعارض مع القيم المحيطة بالفرد ، يتطلب من الجراة الشيء الكثير ، الذي لا يتوفر إلّا لدى قلة قليلة من الناس. ومصطفى وهبي التل كان واحداً من هذه القلة التي حافظت على صدقها مع نفسها وصدقها مع مجتمعها ، منذ صباه وحتى وفاته.

وربما تكون قصيدة « بين الخرابيش » خيرَ ما يمثل هذا الصدق ، الى جانب كونها مثالاً يجمع كثيراً من خصائصه الشعرية. وهي قصيدة طويلة بلغت أبياتها ثلاثة وتسعين بيتاً ، نظمت على البحر البسيط ، وذات روي واحد. وفي هذا البحر المزوج تتوفر للشاعر حرية كبيرة ، ذلك انه يتكوّن من تفعيلتين مختلفتين تتكرّر كل منها مرتين ففي الصدر ومثلهما في العجز :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

كما ان كلّاً من التفعيلتين يمكن ان تاتي على أكثر من صورة. فمستفعلن (— — ب —) يمكن أن تاتي على خمسة أوجه هي : مُتَفْعِلُنْ (ب — ب —) ومُمُتْفَعِلُنْ (— ب ب —) ومُسْتَفْعِلْ (— — —) ومُتَفْعِلْ (ب — —) ، واخيراً مُذَيَّلة اي مُسْتَفْعِلانْ (— — ب — ب). كما ان فاعِلُنْ (— ب —) يمكن أن تاتي على ثلاث صور هي : فَعِلُنْ (ب ب —) وفاعِلْ (— —) وفَاعِلانْ (— ب — ث) وقد استغل الشاعر في قصيدته هذه الصور للتفعيلتين فيما عدا الصورتين المذيّلتين مستفعلان (— — ب — ث) وفاعلان (— ب — ث).

ويمتاز هذا البحر أيضاً مع مجموعة من البحور الأخرى هي الطويل والكامل والوافر والخفيف بانه من البحور الكثيرة المقاطع. وربما يكون هذا احد الأسباب المهمة التي جعلت هذه البحور الخمسة تحتل نسبة كبيرة في ديوان الشعر العربي.[3]

ويظهر ان عراراً كان ميالاً الى النظم على هذا البحر. يدل على ذلك نسبة تردده في ديوان الشاعر. وقد قمنا بتتبع البحور في الديوان فوجدنا ان عدد الأبيات التي نظمت على البحر البسيط بلغ (٧٠٠) بيت ، جاءت في (٤٤) قصيدة ومقطوعة ، في حين بلغ مجموع أبيات الديوان (٢٦١٠) أبيات ، جاءت في ٢٣٠ قصيدة ومقطوعة. وهذا يعني ان نسبة شيوع البحر البسيط في شعر عرار قد بلغت ٢٧٪. وقد تلا البحر البسيط في نسبة شيوعه في الديوان البحر الكامل ، الذي بلغ مجموع الأبيات التي نظمت عليه (٤٤٦) بيتاً ، جاءت في (٣٩) قصيدة ومقطوعة ، اي بنسبة ١٧٪. وجاء في المرتبة الثالثة مجزوء الوافر الذي بلغ مجموع أبياته (٢٨٠) بيتاً ، جاءت في ١٦ قصيدة ومقطوعة ، اي بنسبة ١٠٪. وهذا يبيّن ان الأوزان الثلاثة البسيط والكامل ومجزوء الوافر تشكل في الديوان نسبة تزيد على ٥٠٪ منه.

والقصيدة في إطارها العام صراع بين القيم

الذاتية للشاعر والقيم الجماعية للمجتمع الذي عاش فيه . وهي تلخيص صادق وأمين لنظرة الشاعر لنفسه وفهمه لها ، ولنظرته الى المجتمع بعين كشّافة لما ساده من اعوجاج وزيف وتصنّع أذهبَ نقاء الفطرة وصفاءها منه. لقد فقد الطرفان ، الشاعر والمجتمع ، خيط التواصل بينهما ؛ فالشاعر لم يجد في مجتمعه ما يجعله يتقبّل مُثُله وقِيَمَه وفلسفته الخاصة ، والمجتمع بدوره لم يرَ الشاعر منتمياً اليه ، مطيعاً لما استقر فيه من نُظُم ، وما أرتضاه لنفسه من تقاليد. فالشاعر يريد ان يقوده هواه ، عاطفته ، مشاعره ، وأحاسيسه ، والمجتمع بدوره يثور ويتوعّد الشاعر لخروجه على طاعته. وهكذا يتمرد الشاعر على الأب / المجتمع / الخصم ، والمجتمع ينبذ الابن / الفرد / الصابىء. والصراع في مثل هذه الحالة لا ينتهي إلّا بتراجع أحد الطرفين عن موقفه. وعندما لا يتحقق التراجع بسبب الأصالة في موقف الطرفين الضدين ، يخرج الصابىء من بيت أبوة الدم / العقل / الانتظام الى حيث أبوة الهوى / العاطفة / الانفلات ، معوّضاً بالثانية عن أبوة الأولى التي فقدها طواعية واختياراً.

* * *

تبدأ القصيدة بمرور الشاعر قريباً من المكان الذي يقطنه من أسروا قلبه ، أو قل يقطنه ذوو الأبوة الثانية :

ليت الوقوف بوادي السير إجباري
وليت جارك يا وادي الشّتا جاري

وإذا كان الوقوف على ما كان الأحبة قد تركوه من آثار واطلال في الديار التي رحلوا عنها سُنّةً تمثلت في العديد من القصائد العربية ، قديمها وحديثها ، فان الوقوف هنا مختلف تماماً. ففي جلّ القصائد القديمة والحديثة التي تبدأ مطالعها بوقوف الشاعر على آثار أحبته يتخذ الوقوف صفة يُفْتَرَضُ فيها حصول تعاطف السامع أو القارىء مع ما يعنيه هذا الوقوف وما يحمله من فلسفة أو موقف ما. فعندما يقول امرؤ القيس (ت : ٨٢ق.هـ/٥٤٠م) :

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل
بسقطِ اللّوى بين الدُّخول فحَوْمَل[١]

وعندما يقول طرفة بن العبد (ت نحو ٦٢ق هـ /٥٦٠م) :

وُقوفاً بها صحبي عليّ مَطيَّهم
يقولون لا تهلكْ أسىً وتجلَّد[٥]

وعندما يقول النابغة الذبياني (ت نحو ١٨ق.هـ/٦٠٤م) :

عوجوا فحيّوا لِنُعْم دمنةَ الدار
ماذا تحيّون من نُؤْيٍ وأحْجار[٦]

وعندما يقول احمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢م) :

قف نادِ أهرامَ الجلالِ ونادِ
هل من بُناتِك مجلسٌ او نادِ[٧]

وعندما يقول محمد مهدي الجواهري (١٩٠٠-) :

قفْ بالمعرةِ وامسحْ خَدَّها التُّربا
واستوحِ مَنْ طَوَّقَ الدُنيا بما وَهَبا[٨]

فإن طلب الوقوف هنا لا يحمل في طياته افتراض وجود طرف آخر يمكن ان يكون متمرداً على فعل الوقوف ، أو معارضاً لحكمةٍ أو فلسفةٍ تتمثل في هذا الوقوف. والحال ليست كذلك في قصيدة « بين الخرابيش » ، كما ستوضح الأسطر التالية.

إذا كانت بداية القصيدة ، أو الجملة الشعرية الأولى فيها ، كما يعتقد كثير من أصحاب مدرسة النقد الألسني تأتي دائماً « وكأنها مدّ لقول سابق ، أو استئناف لِحُلْم قديم »[٩] ، فاننا نعتقد هنا ان مطلع هذه القصيدة من أدق مطالع القصائد وأنجحها في تمثيلها لهذه الملاحظة التي تحمل الكثير

من الصواب ، وكذلك في كشفها للتجربة التي تحملها القصيدة كاملة.

يشتمل مطلع القصيدة على جملة رئيسية « ليت الوقوف... إجباري » ، وجملة معطوفة على الجملة الرئيسية « وليت جارك يا وادي الشتا جاري ». وتبدأ الجملة الرئيسية بفعل التمني « ليت ». ومعروف ان أسلوب التمني في اللغة يحمل دلالة تقوم على الرغبة في تخطي واقع غير مرغوب فيه الى شيء (سمّه حلماً أو أي تسمية أخرى) لم يكن قد تحقق حين إطلاق التمني. وهكذا فان ما ياتي في الجملة بعد لفظ التمني يكوّن « الحلم » ، اما ضده فيكوّن « الواقع ». ويتقوّى هذا الفهم للبيت بالكلمة الأخيرة في الجملة الرئيسية « إجباري ». فالكلمة تحمل في مدلولها رفضاً لشيء تمّ فعله ، وكان من الممكن ألّا يتم لو تُرك عمل الشيء لمجرد الرغبة في عمله أو القيام به ، اي بدون تدخل سلطة ما أو طرف آخر. نقول « أجبره على النوم » ، ومعنى ذلك انه لولا تدخل سلطة ما ، أو طرف آخر ، لما قام الطرف الذي تحقق الفعل بواسطته بإتمام الفعل. انظر الى الجملة السابقة بدون فعل التمني « الوقوف بوادي السير إجباري » ، يكون فعل الوقوف في هذه الحالة واقعاً موجوداً. أما عندما التحق بها فعل التمني « ليت » فان الوقوف يصبح حلماً أو لا واقعاً. وهكذا نرى ان الجملة بالصورة التي جاءت عليها في مطلع القصيدة تحمل معنى الحلم الذي يريده الشاعر ان يصبح واقعاً.

اما الأمثلة الأخرى التي سقناها لشعراء آخرين فانها لا تحمل في طياتها وجود مثل هذا الطرف الذي يحتاج الى سلطة أو طرف آخر يجبره على القيام بفعل الوقوف. وذلك نابع من ان ذلك الطرف الآخر لا يُفْتَرَض فيه مخالفة صاحب التجربة (الشاعر) رغبته في تحقيق الفعل. وهذا بدوره ناتج عن ان التجربة التي يقدمها المطلع تجربة مقبولة لدى السامع أو القارىء ، بينما هي في قصيدة عرار تجربة ليست مقبولة لدى جمهرة القراء أو الآخرين.

ولكن ، لمن كان عرار يتمنى ان يصبح الوقوف (الحلم) في ذلك المكان واقعاً ؟ ان الاجابة عن هذا السؤال لا تتعدى واحداً من اثنين :

(١) إما ان يكون الشاعر قد تمنى ان يكون الوقوف إجبارياً له دون الآخرين.

(٢) واما ان يكون قد عَنى ان يكون الوقوف إجبارياً له وللآخرين.

وكلتا الاجابتين تؤديان الرسالة نفسها. فإذا كانت امنيته منحصرة فيه فقط ، فهذا يعني ان الشاعر لن يكون مُلاماً في النهاية عى القيام بالفعل ، اي الوقوف في ذلك المكان لاشباع ما في نفسه من رغبة ، ذلك لأنه يكون قد اُجْبِر إجباراً على الوقوف. اما إذا كانت نيّة الشاعر قد انصرفت الى ان يكون الوقوف إجبارياً للآخرين ايضاً ، فمعنى ذلك ان موقفه لن يكون موضوع ملامة وتعنيف من قبل الآخرين ، إذ انهم يكونون ضمناً قد توقفوا في المكان كما توقف هو. وهذا يعني تجريدهم من السلاح الذي شهروه في وجه الشاعر ، سلاح التعنيف والاستغراب والسخرية. أما الشطر الثاني من المطلع « وليت جارك يا وادي الشتا جاري » ، فانه يحمل معظم دلالة الشطر الأول. وإن كانت هذه الدلالة قد جاءت لتحدد ان الرغبة هنا متعلقة بالمتكلم دون غيره.

ما الذي يكشفه هذا المطلع ، أو ينبىء به إذن ؟ لا شك اننا نستطيع توقع الصراع بين طرفين ، الأول فيهما الشاعر ، والثاني طرف له من السلطة والقوة ما لم يتوفر للطرف الأول ، وهذا ما جعل الجملة تاتي على أسلوب التمني الذي فسّرناه.

وإذا ما أمعنا النظر في الأبيات التي تكون منها الجزء الأول من القصيدة الذي جاء يحمل عنوان « منية المتمني » ، وهي الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، للاحظنا انها قامت بدور اضاءة لما حمله التمني في المطلع.

إن الشاعر يدرك مرور السنين وفعل الزمن واثره في الانسان ، فيحس رغبة جامحة في ان ينهل من منبع الهوى ، ذلك الذي يشكّل اصحاب المطلع فيه جزءاً مهما ، تاركاً الحبل على غاربه لعاطفته ان تنطلق ، ولظمأه ان يرتوي قبل ان يقهره الزمن. والصراع مع الزمن ، أو قل ان اتخاذ موقف معين من قبل الانسان نتيجة إدراكه لهذا الصراع ظاهرة قديمة قدَمَ الانسان نفسه ، عميقة الجذور في لا وعيه ، وتاخذ

انماطاً مختلفة من سلوكه. وإذا كان الانسان احياناً لا يشعر تماماً بالموقف الذي يتخذه حيال هذا الادراك ، فليس معنى ذلك انه لم يدركه في لا وعيه ، أو انه لم يتخذ منه موقفاً معيناً ينعكس من خلال بعض المظاهر السلوكية عنده. أليس صَبْغُ الشعر ، على سبيل المثال ، بغرض إخفاء الشيب من قبل الرجل والمرأة على السواء شكلاً من أشكال هذا الاحساس ؟ اليست بيوت الرشاقة وآلات الجراحة في ايدي اطباء التجميل شكلاً من أشكال هذا الصراع ايضاً ؟ اليس ذلك محاولة من قبل الانسان التجميل شكلاً من أشكال هذا الصراع ايضاً ؟ اليس ذلك محاولة من قبل الانسان بتأخير عقارب الزمن ؟ وإدراك الشاعر لحقيقة فعل الزمن ، واكتشافه في الوقت نفسه ان ذاته المتاججة عواطفها ورغباتها كالاعصار ما زالت قادرة على احتواء رياح الزمن ،

وزند وجدي بربّات الحجال على
عهدي به كعشيّات الصّبا واري
والاربعون التي لاحت طلائعها
في لمّتي ريحها استخذى لاعصاري

قد ولّد موقفاً متميزاً عن مواقف من هم حوله ، يعنّفونه ويستهجنون سلوكه. انه رحّال طرّاد للهوى ، يستزيد منه ولا يكتفي ، رائده في ذلك وقائده ، مشاعره وأحاسيسه ، وليس عقله أو فكره.

وهنا لابد من التساؤل التالي : إذا كان الشاعر قد اختار ان يطلق العنان لهواه ، فهل كان مثل هذا الاختيار تابعاً من مجرد الرغبة في امتيار الهوى ، أو قل ، هل كان باعثه في ذلك مجرد لذة حسية وشهوة جسدية ، ام كان شيئاً آخر ؟ ليس من قبيل تحميل النص ما لا يحتمل ان نقول ان هذا الاختيار — وإن اتخذ شكل شهوة الجسد — كان نابعاً من شيء أعمق من ذلك وأبعد. انه نوع من البحث عن الحقيقة. وإذا كان الشاعر قد اختار ما اختاره ، فان هذا الاختيار كان نابعاً من طبيعة الوسيلة التي توسل الشاعر بها للوصول الى تلك الحقيقة. والوسيلة لم تكن العقل / الانتظام ، بل كانت الشعور / الانفلات. والحقيقة في هذه الحالة تصبح ما تختاره المشاعر والاحاسيس ، وليس ما يختاره العقل. ذلك لان المشاعر والاحاسيس يمكن تبقى منطقة بكراً لا يتدخل فيها الفكر المرتبط بالواقع المحيط ، الذي تتحكم فيه العادات والأعراف والتقاليد والقوانين. وما دام الشاعر قد توصل الى إدراك هذا عن طريق مشاعره ، وليس عن طريق عقله ، فليترك لهذه المشاعر ان تمتار من المعين الذي اختارته. ولمّا كان الشاعر كإنسان لا يعيش منفرداً ، بل يعيش ضمن مجموعة ، وهذه الرؤية التي تبنّاها الشاعر مسلكاً وفلسفة ليست هي نفس الرؤية التي يعتنقها المجتمع ، وهذا الدرب الذي سار فيه ليس هو الدرب الذي تقطعه الجماعة ، فان الصدام بين الرؤيتين او بين الفلسفتين يصبح صداماً حتمياً. والشاعر يدخل مرحلة الصدام هذه بوعي واصرار تامين ، لم تسيّره اليها قوة خفية ، ولم تدخله فيها « كاهنة دلفي[10] ». وهو واثق في الوقت نفسه إن ما يجده عند الجماعة البديلة التي هداه اليها إحساسه ، وقرّبته منها عاطفته ، هي السعادة الحقيقية التي يجب الحرص عليها اثناء رحلة العمر. اما أولئك الذين انكروا عليه هذه الفلسفة وذاك الموقف :

فما لاهوائهم شان يزيد على
شان الأثافي بين القدر والنار
تثاب بالحرق من حمل يجشّمها
سخامه سحنة سوداء كالقار

وإذا كان شاعرنا قد ملك من قوة العزيمة وثبات الأقدام ما جعله لا ينهزم في صراعه مع المجتمع / الخصم ، فان شعراء آخرين كثيرين لم يقووا على مثل هذا الصراع ، فاضطروا الى العزلة التامة عن الناس ، والانزواء عن المجتمع ، يندبون ماساتهم ، وينتظرون يومهم المحتوم وهم لا يقاومون ، كما نجد في تجربة شاعر عربي آخر عاصر عراراً ، لكنه كان في مجتمع يبعد مئات الأميال عن مجتمع شاعرنا ، ونعني به الشاعر الكويتي فهد العسكر (١٩١٣ - ١٩٥١) الذي لقي موجة جارفة من الكراهية من مجتمعه ، بل ومن اهله

وذويه ، وذلك لخروجه على العرف السائد ، وتحدّيه لعادات المجتمع ، ومجاهرته بآراء لم يكن مجتمعه يتقبلها ، مجاهرة اقلقت ذلك المجتمع . وكانت نتيجة الصراع بين الشاعر ومجتمعه ان لفظ المجتمع الشاعر ، فانزوى الشاعر في وحدة قاتلة حتى وفاته.[11]

ويوصلنا عرار ، من ثم ، الى مدينته الفاضلة. وليس يهم إن كان بعضنا يراها بغير العين التي رآها بها الشاعر ، فذلك لم يكن هدفاً لعرار منذ البداية.

ما ملامح هذه المدينة ؟ ولِمَ كل هذا الاعجاب بها من قبل الشاعر ؟

لقد أجاب الشاعر في قصيدته عن هذين السؤالين. كما ان ديوانه ، بشكل عام أسهب في وصف هذه المدينة ، وأسباب تعلق الشاعر بها. وأول ما يطالعنا من تلك الملامح انها مدينة تنتفي فيها الفوارق الطبقية. وهي مدينة يسودها العدل والوئام ، خالية من كل مظاهر الأمراض التي اصابت مدينة المادة ، فلا كذب فيها ولا نفاق ، ولا تكالب فيها على جمع المال ، وليست الألقاب والأنساب فيها أوسمة يحتمي خلفها الناس.[12]

وبعد ان يعرفنا الشاعر بمدينته ، او قل بعد ان يقف بنا في استراحة قصيرة لنطلّ عليها من مشارفها ، ينقلنا الى داخلها ، ويصحبنا في جولة بين خرابيشها. وأول ما يطالعنا فيها « الهبر يرفل في نعمى تشرده بين الكواعب محفوفاً باقمار ». ان العصر بالنسبة له ، يقول الشاعر ، هو مجموع تلك اللحظات التي يقضيها مع الهبر داخل تلك المدينة ، وليس العمر بالتالي ما يقضيه في المدينة النقيضة ، مدينة الزيف التي رفضها فلفظته ، وتزوج عليها فتطلّقت منه :

هذا هو العمر لا ساعات تنفقها
في الارض تردف مشواراً بمشوار
حرصاً على خدمة اعيـاك طائلها
وكان نائلها وعثاء اسفار
ومنصب لم تفد منه بلهنية
من المعاش سوى اجر سنمّار

* * *

علّق الشاعر العراقي احمد الصافي النجفي (١٨٩٥ ـ ١٩٧٨م) على البيت الذي يشير فيه عرار الى الشيخ عبّود النّجار ، ويقول فيه :

وصاحب من بني النّجار عِمّتُه
كأنما هي « باراشوت » طيّار

علّق بقوله : « يميناً صادقة بآلهة الشعر ان لو كان أبو نواس شاهد « الباراشوت » في زمانه ، وشاهد عمامة الشيخ عبّود أيضاً ، وسمع مواعظ الشيخ عبّود لما وصف تلك العمامة إلّا بالباراشوت غير عابىء بالفيروز ابادي وابن منظور ».[13]

إن الكلمات في القصيدة هي الوسيلة التي يتوسل الشاعر بها لايصال رسالته الى القارىء. وعليه فان هذه الكلمات تعمل على خلق إثارة عند القارىء أو السامع مشابهة للإثارة التي تملّكته حين نظم القصيدة. ومن هنا ينبع التأكيد على أهمية اختيار أدق الألفاظ وانسبها من قبل الشاعر لايصال المعنى الذي يريده. وهذه حقيقة نبّه عليها وأكّدها كثير من الشعراء والنقاد. فكوليردج : Samuel Taylor Coleridge) (1834 — 1772 الشاعر والناقد الانكليزي المعروف نبّه على انه كلما كانت الكلمات في القصيدة قابلة لأن تستبدل بكلمات أخرى من نفس اللغة التي كتبت بها دون ان تفقد القصيدة بذلك شيئاً فان ذلك يعتبر عيباً في هذه الألفاظ.[14] ونفس هذه الفكرة كان قد تنبّه لها الشاعر العظيم أبو العلاء المعري (ت : ٤٤٩هـ/ ١٠٥٨م) وهو بصدد دفاعه عن أبي الطيب المتنبي وتعصّبه لشعره. فقد جاء في المثل السائر لابن الأثير (ت : ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م) قوله : وبلغني عن أبي العلاء احمد بن سليمان المعري انه كان يتعصّب لأبي الطيّب حتى انه كان يسميه الشاعر ، ويسمي غيره من الشعراء باسمه. وكان يقول عنه « وليس في شعره لفظة يمكن ان يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسناً مثلها ».[14]

إن عدم قابلية الألفاظ للاستبدال بألفاظ أخرى هو اختبار مهم للغة الشاعر. وعليه فان توظيفها بشكل ناجح يتطلب مهارة ومقدرة فائقتين. ومهارة عرار

في اختيار أنسب الألفاظ للتعبير عن معانيه لم تقتصر على البيت الذي أشار إليه الشاعر احمد الصافي النجفي ، بل يمكن تتبعها في جلّ أبيات القصيدة. وهذا لا ينطبق على استعماله للفصيح من الالفاظ ، بل يشمل أيضاً الألفاظ والتعابير الدارجة التي تحس ان استعماله لها يأتي من منطلق ان هذه الألفاظ قد استطاعت ان تؤدي ما لا تستطيع اللفظة الفصيحة ان تؤديه. وانت في كلتا الحالتين تحس ان هذه الألفاظ ، فصيحة أو دارجة ، قد أكسبت الأبيات التي تضمنتها إيحاءات ودلالات لم تكن لتتوفر لها لو انك استبدلتها بغيرها. أنظر على سبيل المثال الى البيت الذي يقول فيه :

ظننتني جزت عن طرد الهوى فإذا
حسابه لم يزل في دفتري جاري

فالكلمات : حسابه ، يزل ، دفتر ، جار ، كلمات ليست عامية ، لكن استعمالها في البيت ، وعلى هذه الصورة ، جاء بنفس الاستعمال العامي لها. ولا نظن ان تعبيراً آخر يمكن أن يؤدي ما أدته من غرض هنا.

وأنظر الى كلمة « خرابيش ». يُقال في اللغة : وقع القوم في خربش وخرباش ، اي اختلاط وصخب ، والخربشة إفساد العمل والكتاب وغيره.[١٦] لكنّ استعمالها في القصيدة بهذه الدّلالة الجديدة ، وهذا الاستعمال العاميّ لها خلق في الأبيات التي تكررت فيها جواً لا يمكن أن تؤديه كلمة أخرى.

وأنظر كمثال ثالث الى البيت الذي يقول فيه :

والهبر يرفل في نعمى تشرّده
بين الكواعب محفوفاً بأقماري

كيف استطاعت مهارة الشاعر ان توفق بين المتناقضات (نعمى / تشرد) لتخلق منها تعبيراً واحداً صادقاً ومتميزاً في تصوير هذه الشخصية (الهبر) في تلك اللحظات التي التقطته فيها عينا الشاعر.

ولعل مما يستطيع القارىء ان يلاحظه بسهولة فيما يتعلق بالألفاظ المفردة في القصيدة تردد الكثير من الألفاظ المستقاة من بيئة الشاعر ، مما اتخذ أسماء أماكن أو نبات أو غيرها ، مثل : وادي السَّيْر ، وادي الشّتا ، مضاربهم ، الرَّبابة ، « كُنياك » ، تمر ، تبغ ، ثغرة الزعتري ، سهل إربد ، الصريح ، خُبّير ، عَكُّوب ، دَحْنون... الخ. وفي الواقع ليست هذه القصيدة التي بين أيدينا هي القصيدة الوحيدة للشاعر التي تتمثل فيها هذه الخاصية ، فقصائد الديوان بشكل عام تحفل بهذه الألفاظ.

ولا نريد ان يُفْهَمَ من قولنا ان مجرد استعمال مثل هذه الألفاظ في قصيدة ما يعطيها ميزة جيدة. فالميزة أولاً وأخيراً تعتمد على مدى نجاح الشاعر في استعمال هذه الألفاظ ، وتوظيفها بشكل يحقق لها نجاحاً في الجملة التي تشتمل عليها ، أو في البيت الذي ترد فيه ، سواء في خلق صورة جميلة ، أو خلق انفعال ما ، أو حفاظ على التناسق والانسجام التام بين الجو الذي تخلقه هذه الألفاظ وجو القصيدة العام. أنظر الى استخدامه كلمة دحنون في البيت التالي :

خدّاك يا بنت من دَحْنون ديرتنا
سبحانه بارىء الأردنّ من باري

هذه الزهرة البرية الجميلة ، الفاقعة الحمرة ، ورؤيته لها في خَدّ فتاة الريف ، أو رؤية خدّ فتاة الريف فيها ، وليس المهم في نظرنا عقد هذا التشبيه بين الطرفين ، بل المهم انسجام ما يعنيه التشبيه مع الموقف العام الذي تعكسه القصيدة ، المتمثل ، كما بيّنا ، في نفور الشاعر من المدينة ، والهرب منها الى عالم لم يصل اليه تعفّنها. عالم جماله فطري ، ليس جمالاً مصطنعاً. وقس ذلك أيضاً على كلمة اخرى كالرّبابة ، في قوله :

فليس للعود مهما افتنّ ضاربه
شجو الربابة عند السامع الحاري

ترى ذلك ينطبق وهذه الفلسفة التي عكستها القصيدة. وهكذا باقي الكلمات التي أشرنا إليها كامثلة.

* * *

إذا كنا لم ننهج نهج كثير من الأسلوبيين في فصل النص عن مؤلفه ، فاننا نرى ان كثيراً من ملاحظاتهم حول أسلوب النص بالفاظه وتركيبه وصوره واشاراته ربما تكون عنصراً لا يمكن اغفاله في تفسير جوانب كثيرة مهمة في النص. نسوق هذه الملاحظة ونحن نقارن بين المضمون الذي حملته القصيدة ، وبين ظاهرتين أسلوبيتين بارزتين فيها. وأولى هاتين الملاحظتين كثرة أسلوب النفي في القصيدة ، حيث تكرر في أكثر من ثلاثين موضعاً في النص. ونحن نعتقد هنا ان تكرار هذا الأسلوب بالدرجة التي جاء عليها في القصيدة ، قد جاء نتيجة للتجربة التي قدمتها القصيدة ، والموقف الذي عكسته. فالشاعر ، نظراً لكون موقفه مناقضاً لموقف المجتمع من حوله ، وجد نفسه في وضع دفاعي كان عليه ان يقوم فيه باستمرار بتعرية المفاهيم التي تحملها الجمل المشتملة على النفي ، عن طريق نفي المضمون الذي تحمله. ومجرد النظرة العجلى في الأمثلة التالية تبينَ ما ذهبنا إليه :

* فليتق الله مَنْ ظنَّ الهُيام بهم
غيّاً فما بالهوى العذريّ من عارِ
* وليس في ليلة تقضى بصحبتكم
لو انصف الناس ما يزري باقدارِ
* فليس للعود مهما افتنَّ ضاربه
شجو الربابة عند السامع الجاري
* كأنَّ عمَّان لم تعرف اخا طرب
غيري يحجّ الى حانوت خمّارِ
* هذا هو العمر لا ساعات تنفقها
في الارض تردف مشواراً بمشوارِ

والملاحظة الثانية كثرة ورود صيغة المضارع بالمقارنة مع صيغة الماضي والأمر. فقد تكررت صيغة المضارع في القصيدة أربعاً وستين مرة ، مقابل ورود صيغة الماضي تسعاً واربعين مرة ، وصيغة الأمر تسع مرات. ونحن نعتقد هنا ايضاً ان تكرار هذه الصيغة بهذا الشكل ليس إلّا من قبيل إيثار الحاضر على الماضي من قبل الشاعر ، مما يتّفق وفلسفة القصيدة في ان الشاعر توّاق لأن يعيش اللحظة الحاضرة وان يرتوي منها. أما ذاك الذي مَرّ وانتهى ، فان حضوره في النص لا يشكل همّاً يحرص الشاعر على إيراده بأكثر من كونه قد استغله قدر استطاعته قبل ان يتحوّل ويصبح ماضياً :

وعلّني قبل ان تبيضَّ مسربتي
ويقتضي عرف جدواهن إنكاري
وتنتفي نبرات الوجد من نغمي
وتجتوي نغمات الشوق قيثاري
من الصبابات اقضي بعض ما برحت
به تشبُثُ رغم الشَّيب اظفاري

وإذا كانت دراسة الألفاظ في القصيدة تشكل جزءاً مهماً في عملية دراستها وتحليلها ، فان دراسة جملها ايضاً قد أخذت تنال اهتماماً واضحاً في الدراسات النقدية الحديثة. فالحديث عن « الجملة الشاعرية » أو « الشعرية » و « الجملة الحكمية » أو « جملة التمثيل الخطابي » ، كما سمّاها بعض النقاد القدماء ، حديث أصبح الدارسون المحدثون يولونه اهتمامهم وعنايتهم.[١٧] وسوف نخص من الاهتمام ناحيتين تتعلقان بالجملة في النص الذي بين ايدينا :

(١) طول « الجملة الشعرية » في القصيدة.

(٢) طبيعة « جملة التمثيل الخطابي » في القصيدة ، واختلافها عنها عند بعض الشعراء الآخرين من القدماء والحديثين.

مما لا شك فيه ان نظام القصيدة العربية التقليدية (النظام العمودي) يتدخل تدخلاً كبيراً في بناء الجملة وعدم اطالتها ، أو إنهائها — ما أمكن — مع نهاية البيت الشعري. وما قول أبي قتيبة في الشعر والشعراء « والمطبوع من الشعراء مَنْ سمح بالشعر واقتدر على القوافي... واراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته »[١٨] إلّا اعتراف بسيطرة نظام البيت التقليدي على التحكم في طول الجملة الشعرية. واعترافنا بمثل هذا التحكم لا يعني ان جميع الجمل في القصائد العمودية لم تخرج على هذا المبدأ ، أو ان الجملة الشعرية لم تكن لتتخطى البيت الواحد. وفي قصيدة بين الخرابيش نستطيع ان نتبيّن نوعين

من الجمل :

آ ـ جمل شعرية قصيرة تبدأ ببداية البيت وتنتهي بنهايته ، وهذا النوع يمثل أغلبية الجمل في القصيدة. ومنه :

* ليت الوقوف بوادي السير إجباري
وليت جارك يا وادي الشتا جاري

وكذلك :

* ظننتني جزت عن طرد الهوى فإذا
حسابه لم يزل في دفتري جاري

وأيضاً :

* يا شيخ حسبك أدنى الاثم منزلة
من رحمة الله ما تدعوه أوزاري

وغير ذلك كثير.

ب ـ جمل طويلة أو ممتدة ، يتعدى طولها البيت الواحد ليصل الى بيتين أو ثلاثة أو أكثر. ومنه :

* الناس قالوا دعوني من مقالتهم
وما به ارجف الراوون اخباري
فليس للعود مهما افتنّ ضاربه
شجو الربابة عند السامع الحاري

ومنه أيضاً :

وعلني قبل ان تبيضّ مسربتي
ويقتضي عرف جدواهن إنكاري
وتنتفي نبرات الوجد من نغمي
وتجتوي نغمات الشوق قيثاري
من الصبابات اقضي بعض ما برحت
به تشبّث رغم الشيب اظفاري

وتتبع الجمل المشابهة في النص امر من اليسير على القارىء ان يلاحظه ويميزه. وليس من شك في ان الحفاظ على كثافة التعبير وقدرة الجملة على الاثارة في مثل هذه الجمل الطويلة نسبياً يتطلب جهداً اضافياً من المبدع ، وموهبة شعرية متميزة.

أما الناحية الثانية ، وهي المتعلقة بالجملة « الحكمية » أو جملة « التمثيل الخطابي » في النص ، فلعل القارىء يلاحظ معنا ان هذه الجملة تختلف عنها في قصائد أخرى لشعراء آخرين. وربما يتضح هذا الاختلاف أكثر إذا سقنا بعض الأمثلة من الشعر القديم والحديث ، وقارناها بأمثلة من النص الذي بين أيدينا

* لا تُنكري عطلَ الكريم من الغنى
فالسّيلُ حرب للمكان العالي[١٩]

* سَهرنا على حفظ الغرام وَنمْتُمُ
وليس سواء ساهرون وَنُوَّمُ[٢٠]

* وكلُّ سَعْيٍ سيجزي الله ساعيه
هيهات يذهبُ سَعْيُ المحسنين هَبا[٢١]

لعل هذه الأمثلة توضح ان جملة التمثيل الخطابي هنا تنقسم الى جزئين متساويين ، الجزء الأول يقع كله في صدر البيت ، والثاني يقع في عجز البيت ، وإذا ما بحثنا عن الفائدة التي تمت بوجود الشطر الثاني ، لمسنا ان هذا الشطر ، عدا كونه ملأ المساحة الزمانية والمكانية للبيت الشعري ، فانه قد أُريد له أن يقوم بعملية اقناع ، ظن الشاعر ان الشطر الأول بمفرده لم يستطع أن يقوم بها.[٢٢] وقبل ان ننتهي الى ايراد الملاحظات الأكثر أهمية حول الأبيات السابقة ، نورد بعض الأبيات من قصيدة بين الخرابيش :

* فليتق الله من ظن الهيام بهم
غياً فما بالهوى العذري من عارِ

* الناس قالوا دعوني من مقالتهم
وما به ارجف الراوون اخباري

* فليس للعود مهما افتن ضاربه
شجو الربابة عند السامع الحاري

* امتار لهواً بريئاً من مقاطعها
مع النواسي في ديوان بشارِ

* وابن الشمقمق مثل الهبر منتصباً
يسقي ويسقي وقد اعياه إسكاري

* يا هبر هات فان الله بارئنا
وخالق الكرم ربّ جدّ غفارِ

وكما نلاحظ في هذه الامثلة فان الشاعر لم يلجأ الى بناء جملة التمثيل الخطابي من نصفين متساويين. فقد جاء الجزء الأول منها في المثال الأول يغطي صدر

البيت وجزءاً من عجزه ، وفي المثال الثاني غطى هذا الجزء صدر البيت الأول من المثال وعجزه ، أما في المثال الثالث فقد غطى بيتين كاملين وجزءاً من البيت الثالث.

هل يمكننا القول بان ذلك يحمل دلالة ما ؟ لعلنا لا نجانب الصواب إذا رأينا في ذلك محاولة من الشاعر للانفلات من قيد البيت العمودي ، ورغبة من الشاعر في جعل الفكرة المصمم الأول في بناء جملة التمثيل الخطابي في القصيدة.

ملاحظة أخرى ربما لها أهمية الملاحظة السابقة ، تتلخّص في ان جملة التمثيل الخطابي التي مثّلنا عليها بأمثلة من شعر أبي تمام والبهاء زهير وأحمد شوقي لم تتوفر لها خصوصية كبيرة تجعل طرفها الثاني يرتبط ارتباطاً عضوياً بالطرف الأول. بمعنى انه باستطاعتنا استبدال الشطر الأول فيها بكلام آخر مختلف تماماً عما جاء في البيت ، ومرتبط بتجربة أخرى غير التجربة التي ورد البيت في سياقها ، ومع ذلك يبقى الشطر الثاني ملائماً للتغيير أو ينسجم معه. وليس الحال كذلك في الجمل التي استشهدنا بها من قصيدة عرار. إذ ان قوة الارتباط بين الجزء الأول فيها والجزء الثاني متينة لدرجة نعتقد اننا لا نستطيع استبدال أو تغيير الطرف الأول فيها. وحتى لو افترضنا امكانية ذلك ، فانه لن يبقى للطرف الثاني فيها تلك الخصوصية التي تتمثل في الجملة كما هي عليه في النص.

* * *

إن قراءة قصيدة « بين الخرابيش » قراءة متانية تكشف حفولها بالاشارات التراثية المتعددة المصادر. وليس يهمنا هنا التساؤل عمّ إذا كان عرار جعل قصيدته هذه حافلة بمثل هذه الاشارات عن وعي أو عن لا وعي. فالتاريخ واللغة والعادات والتقاليد وغيرها من عناصر التراث امتداد للحس التراثي للشاعر. وهذه الاشارات التراثية التي اشتملت عليها القصيدة يمكن ارجاعها الى ثلاثة مصادر :

(١) اشارات تراثية خاصة ببيئة الشاعر المحلية ، نجدها في الأبيات التالية :

أ. ولا نضار ولا دخل ضريبته
تجبى ولا بيدر يمنى بمعشار

ب. الكل زط مساواة محققة
تنفي الفوارق بين الجار والجار

ج. فهاكني مثل حراث النَّبوريدي
صفر وجعلي بعامي نهب تُجّار

د. وليس ثمة من فرق بشرعتنا
ما بين راعي سحاحير وسحّار

ففي أ و ج إضاءة وكشف لبعض جوانب النظام الزراعي الاقتصادي الذي ظل سائداً في منطقتنا حتى فترة قريبة ، عندما كان الفلاح يضطر الى الاستدانة من أشخاص معينين في القرية معظم أيام السنة في انتظار موسم الحصاد ليقوم بسداد ما كان قد استدانه. وغالباً ما كان نصيب الدائن معظم محصول الفلاح ، وهكذا كان الفلاح يخرج من الموسم الذي ظل ينتظره طوال العام صفر اليدين ، ليعود الى الاستدانة مرة أخرى ، وهكذا.

أما البيت ب فيقدم لنا جانباً من هيكل النظام الاجتماعي السكاني المتعلق بفئة كانت تشكل نسبة هامشية في البنية السكانية. وقد كانت هذه الفئة لا تتمتع بالتقدير الذي تتمتع به فئات أخرى في المجتمع كالبدو والفلاحين وسكان المدن. وهذه الفئة الهامشية ، فئة الزط أو النور هي الفئة التي تحزّب لها الشاعر ، كما رأينا ، ورأى عندها من القيم والمُثُل ما لم يتوفر عند الفئات الأخرى.

وفي ذلك إضاءة وكشف لبعض جوانب النظام الاقتصادي التجاري الذي كان معروفاً في منطقتنا بشكل خاص وبلاد الشام بشكل عام ، حيث كان كثير من الباعة يقومون بحمل منتوجاتهم الزراعية في سحاحير (صناديق خشبية تستطيع الدابة حملها) وينتقلون بها على دوابهم لبيعها في المدن أو القرى المجاورة ، أو مبادلتها بمنتوجات أخرى يكونون بحاجة إليها.

(٢) إشارات تراثية إسلامية وعربية. ونجدها في الأبيات التالية :

* ظنــنــتــنــي وظنــون المــرء اكــثــرهــا
إثم[٣٣] ....

* كم خلت بـغـداد إذ جئنـا مـضـاربهـم
شـرقـيّ مـاحص عـنـي قـيـد اشـبـاري[٣٤]

* امـتـار لهـواً بـريئـاً من مـقـاصـفـهـا
مــع الـنــواسيّ في ديــوان بـشّــارِ[٣٥]

* وابن الشمقمق[٣٦] مثـل الهبـر منتصبـاً
يـسقـي ويـسقـي وقـد أعـيـاه إسـكـاري

* فـليس للعـود مـهـمـا افـتـنَّ ضـاربـه
شجـو الربـابـة عند السـامـع الحـاري[٣٧]

* فـمـا لاهـوائـهـم شـان يـزيـد عـلى
شــان الاثــافي بــين الـقــدر والـنــار[٣٨]

* ولا جــنــاة ولا أرض يــضــرجــهــا
دم زكــي ولا اخّــاذ بــالـثــارِ[٣٩]

* وسـرّح الطرف في أعـطاف راقـصـة
..............................[٣٠]

* ومـنـصـب لم تـفـد مـنـه بـلهـنـيـة
مــن المــعــاش سـوى اجـر سـنـمّـارِ[٣١]

* الـيـوم خـمـر فـلا تـحـفـل بـأمـر غـد
ولا بــوســواس إقــبــال وإدبــارِ[٣٢]

(٣) إشارات تراثية عالمية. وقد تكررت إشارة واحدة في موضعين في القصيدة :

* ويـضـفـرون بـأيـديـهـم لقـاطعـهـا
حـرصـاً عـلى الـبـغـي إكـليـلين مـن غـارِ

* فـرحـت اخـتـال في أبـراد كـسـوتـهـا
كـقـائـد حـاز إكـليـلاً مـن الغـارِ[٣٣]

* * *

من بين التعريفات العديدة التي حاول النقاد من خلالها تعريف الصورة الشعرية اعتبارها « عملية اعادة خلقِ إحساس أو شعور في العقل تتم بواسطة الادراك المادي ».[٣٤]

لماذا يشبه الشاعر حبيبته بالوردة مثلاً ؟ اجاب ميوللر (Max Muller) على هذا السؤال قائلاً بان الانسان وهو يطوّر مفاهيمه للأشياء ، مادية كانت أَمْ غير مادية ، فانه يجد لزاماً عليه ان يجري عملية التعبير عن هذه الأشياء من خلال مصطلحات مادية ، ذلك لأن لغته تتغلف بحاجاته المادية.[٣٥]

ولقد كان للجهود التي قام بها علماء النفس بفرز وتحديد عدد من أنماط الصورة الذهنية[٣٦] (Mental Image) نتائج قيمة بعد تطبيق هذه التقسيمات على النصوص الشعرية. ومن بين أهم هذه النتائج :

(١) إن مفهوم الصورة الذهنية قد وسّع من شمولية تذوّق النص. فبمجرد ان تم إدراك ان ليس كل الشعراء يتمتعون بنفس الطاقات الحسية اصبح من الميسور تقدير قيمة الأنماط المختلفة من الشعر. وقد ساعد ذلك على تصحيح بعض الأحكام الخاطئة المتعلقة ببعض الشعراء.[٣٧]

(٢) إن تحديد مفهوم الصورة الذهنية ورصدها في شعر شاعر ، أو في قصيدة من القصائد الممثلة لشعره مفيد من الناحية التعليمية أو التقعيدية ، حيث يساعد ذلك الناقد على تنمية هواية القراءة لدى قرائه ، وذلك من خلال تأكيده المستمر على هذه السمات الشعرية. وهكذا ، ولأن القارىء يجد التشجيع على تكوين صورة معينة في ذهنه من خلال عملية القراءة ، فان تقديره للقيم الجمالية في العمل الشعري يزداد بشكل كبير.

وإذا كانت هناك حسنات لدراسة « الصورة الذهنية » وتتبعها في شعر شاعر ، أو في نص ممثَل لشعره ، فان لهذه الطريقة ، في الوقت نفسه ، مساوىء لا يمكن إنكارها . ومنها :

(١) إن هذه الطريقة توقع في مشكلة منهجية يصعب حلّها. فإذا كان الشعراء يختلفون في قدرتهم التصويرية ، فان ذلك ينطبق على القراء أيضاً. ومن هنا تصبح كل محاولة لتمييز شعر شاعر ، أو وسمه بسمةٍ ما ، مرتبطة بخيال الناقد الذي يقوم بتحليل العمل أو النص. فالصورة التي تبدو مثلاً حسّية لقارىءٍ ما ، ربما تبدو صورة بصرية لقارىء آخر. وهكذا.

(٢) إن هذه الطريقة تميل الى اعطاء الدور الذي تقوم

به الصورة الذهنية في عملية فهم الشعر وتقدير قيمته أهمية مفرطة. وهذا من شأنه ان يعيق كثيراً في عملية متعة قراءة الشعر وتذوقه. ذلك لأن الشعر يؤثر أيضاً من خلال ما يحمله من معانٍ ومشاعر ووجدان.

(٣) وربما يكون أهم من السببين السابقين كون التركيز على السمات الحسّية للصور يحوّل الانتباه عن دور هذه الصور في النص الشعري.(٣٨)

ولهذا فانه ربما يكون اكثر فائدة للدارس مناقشة الصورة في القصيدة دون ان يطغى عليه الاهتمام الكلي بنمط الصورة ، او بما تكون قد أثارته في ذهن الشاعر ، بل يكون الجزء الأكبر من الاهتمام منصباً على مدى التوافق والانسجام بين الصورة وبين الموضوع الكلي للقصيدة. وهذا هو المجال الذي أخذت دراسة الصورة كاداة شعرية تتجه اليه في السنوات الأخيرة.

إن الفقرة الأخيرة في هذا الايجاز المتعلق بموضوع الصورة الذهنية هي الهدف الذي توخّيناه في حديثنا التالي عن الصورة الشعرية في قصيدة « بين الخرابيش ». ولو تتبعنا هذه الصورة حسب التقسيمات التي ذكرناها ، لرأينا انها تندرج في معظمها تحت جنس الصور البصرية الحركية ، كما يبين الجدول التالي :

رقم البيت	نوع الصورة
٧	بصرية / حركية
١٠	بصرية
١١	حركية
١٦	بصرية
٢٢	بصرية
٢٣	بصرية / حركية
٢٤	بصرية / حركية
٢٥	بصرية / حركية / ذوقية / شمية
٢٨	بصرية
٣١	سمعية
٣٢	بصرية / حركية
٣٦	بصرية / حركية
٣٨	بصرية / حركية
٤٣/٤٢	بصرية / لمسية
٤٥	بصرية
٥٤	بصرية / حركية
٥٧	بصرية / حركية
٦٢	بصرية / حركية
٦٧	بصرية / حركية
٧٠/٦٩/٦٨	بصرية / حركية / سمعية
٧٨	بصرية / حركية
٨٠	سمعية
٨١	سمعية
٨٥	بصرية
٨٦	بصرية
٨٧	بصرية
٨٨	ذوقية
٩٢	بصرية

إن كل صورة من الصور التي أشرنا اليها قد قامت بدورها التام في الجزء الذي وردت فيه في القصيدة. وانسجامها مع موضوع النص الكلي ما لا يخفى على القارىء. وسوف اختار للتدليل على هذه النقطة الصورة التي وردت في البيت الخامس والعشرين ، التي ذكرنا انها تندرج تحت أربعة أجناس من الصورة :

وابن الشمقمق مثل الهبر منتصبا
يسقي ويسقي وقد اعياه إسكاري

إن الأطراف الرئيسية في الصورة هنا يمكن تحديدها فيما يلي :

الهبر (الذي اتخذ صورة ابن الشمقمق) ، كؤوس الخمرة ، عدم قدرة الخمرة على التأثير على الشاعر. عملية التكرار التي يقوم بها الهبر ، المتمثلة في ادارته كؤوس الخمرة على الشاعر ، وعدم

غياب الشاعر عن وعيه ، لا يمكن تفسيرها مجردة عن الاطار الكلي للقصيدة ، وعن محنة الشاعر. فالهبر جزء لا يتجزأ عن النص ، الخمرة كذلك ، ومداومة الشاعر عليها جزء لا يغيب من النص أيضاً. وليس المهم هذا فقط ، بل ربما يكون الأهم ان محنة الشاعر

ـ والمحنة كما رأيناها تتمثل في صلبها في عدم استطاعته تحقيق الانسجام بين ذاته وبين المجتمع الذي انفصل عنه ـ بقيت المشكلة الرئيسية التي أرهقت الشاعر ، وجعلته يقوم بردود فعل تمثلت في رفض قيم المجتمع ثم الاغتراب عنه. لكن الاغتراب نفسه لم يستطع ان يمحو الشعور بالمحنة ، بل والاستمرار في عيش المحنة ذاتها وهو يمارس نقيضها في المجتمع البديل ، مجتمع النور.

وقس على ذلك باقي الصور في القصيدة ، تجد ان قوتها وجمالها لا تتمثل فقط فيما تثيره في ذهن القارىء من شتى الانفعالات والأحاسيس ، بل بتجسّيدها إطار القصيدة العام ، وانصهارها مع التجربة الكلية التي تقدمها القصيدة.

وقبل ان ننهي موضوع الصورة في هذا النص، نرى انه تجب الاشارة الى سمتين بارزتين تتعلقان بتقنية هذه الصورة أيضاً. وهاتان السمتان هما :

(١) خلوّ هذه الصور من كثرة استعمال أدوات التشبيه كالكاف ومثل وكان ، حيث لم يلجا الشاعر الى استخدام مثل هذه الادوات إلّا في مواضع قليلة في القصيدة.[٣٩] أمّا فيما عدا تلك المواضع فقد تداخلت أطراف الصورة ، أو قل تشكلت الصورة بفعل الكلمات نفسها دون تدخل أدوات التشبيه.

(٢) إن غالبية الصور التي أشرنا اليها قد اكتملت في البيت الواحد ، اما الصور التي استغرقت أكثر من بيت فهي تشكل نسبة ضئيلة في هذه الصور. ومما لا شك فيه ان ذلك يعود الى نظام القصيدة ذاتها (النظام العمودي) وأهمية البيت فيه ، كما كان له دخل في طول الجملة الشعرية ، كما سبق وذكرنا.

خاتمة

يتبين لنا مما سبق ان القصيدة تمثل موقفاً محدداً للشاعر تجاه قضيتين رئيسيتين. أولاهما الاحساس او الشعور لدى الفرد ، وكيف انه (الفرد) عليه ان يجعل لهذا الاحساس الدور القيادي في توجيه سلوكه. ولا يخفى ان هذا الموقف هو موقف الشعراء الرومانسيين. وثانيهما الثورة على عالم المدينة وما افرزته من كثير من العادات والمفاهيم التي يراها الشاعر مغلفة بالرياء والنفاق والكذب والسيطرة والظلم الاجتماعي ، وغيرها مما ورد في القصيدة. وإذا كان الشعراء الرومانسيون قد ثاروا على المدينة وفضلوا العودة الى احضان الطبيعة كرد فعل لهذه الصورة ، فان هذا البديل (أي الطبيعة أو الغاب) لم يأتِ عندهم محدد السمات والمعالم ، بل بقي عاماً في خطوطه وملامحه. لكن عراراً لم يلجا الى الطبيعة المهجورة المتمثلة في الغاب ، بل وجد البديل في مكان آخر ، وفي مجتمع آخر ، لا يبعد سوى امتار قليلة عن أطراف المدينة التي لم يستطع التعايش معها. ومن هنا نستطيع الادعاء بان البديل الذي قدمه عرار يتفوق على البديل الذي قدمه اعلام آخرون في الحركة الرومانسية.

وعلى الرغم من ان القصيدة جاءت مجزاة الى عدة اجزاء ، حمل كل جزء منها عنواناً مختلفاً ، فان تلك الاجزاء جاءت متلاحمة مترابطة في معناها ومبناها ، متحدة في موقفها ، متكاملة في رسم خطوط القصيدة والوانها ، وصادرة عن نفسية ومزاج متوحّد. كما ان كل جزء منها جاء يقود الى الجزء الذي يليه ، ويمهد له ، مما وفر لها وحدة عضوية متميزة ، وتجربة متنامية متطورة ، بدأت خيوطها تتشكل بكثافة منذ مطلعها لتصل ذروة تازمها. ولا يلبث هذا التازم ان ينفرج بشكل تحمله ثنايا النص ، وتنبىء به. اي ان لحظة الانفراج فيها ـ وهذا لا يتعارض مع ما سبق وقلناه عن الحضور الدائم لمحنة الشاعر ـ لم تأتِ من خلال هجوم لحظة انفعالية غريبة أو غير متوقعة ، أملاها ما ليس فيها ، بل أتت

من ذات النص ، ومما ظل النص يحمله في ثناياه ، ويبشر به منذ بدايته.

الهوامش

(١) ستانلي هايمن : النقد الادبي... ، ص : ١٩٩.
(٢) نسبة الى الشاعر الاموي عرار بن عمرو بن شاس الأسدي ، انظر عشيات وادي اليابس ، ص ٢٦.
(٣) ابراهيم انيس ، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الانجلوالمصرية ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص : ١٩١.
(٤) شرح ديوان امرىء القيس ، حسن السندوبي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ط ١٩٨٢،م ، ص : ١٤٣.
(٥) ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق وتحليل علي الجندي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٥ ، ص : ٣٠.
(٦) جمهرة اشعار العرب (القرشي) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص : ١٨٣.
(٧) الشوقيات ، دار العودة ، بيروت ، د.ت. ، المجلد الاول ، الجزء الاول ، ص : ١١٣.
(٨) ديوان الجواهري : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، مجلد ٢ ، ص : ١٨٦.
(٩) عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٥م ، ص : ٩٠.
(١٠) اشارة الى اوديب الذي اخبرته كاهنة « دلفي » انه كُتِبَ عليه ان يقتل اباه ويتزوج امه.
(١١) عبدالله زكريا الانصاري ، فهد العسكر، حياته وشعره، مطابع اليقظة ، الكويت ، ط ٤ ، ١٩٧٩ ، ص : ٩٨ - ١٠٠.
(١٢) انظر نص حديثين اذاعيين كان الشاعر قد القاهما في « المحطة اللاسلكية للاذاعة الفلسطينية » حين كان صديقه الشاعر ابراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١م) مديراً للقسم العربي فيها. ففي الحديثين ما يلقي ضوءاً كافياً على هيام عرار بمجتمع النور ، ومدينتهم الفاضلة ، كما كان يسميها.
البدوي الملثم : عرار شاعر الاردن ، ص : ١٢٥-١٣٧.
(١٣) عشيات وادي اليابس ، ص ٢٢٦.
(١٤) S. H. Burton: The Criticism of Peotry, p. 77.
(١٥) المثل السائر ، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩م ، جـ ١ ، ص : ٤١١.
(١٦) لسان العرب ، مادة خربش.
(١٧) عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص : ٩٨.
(١٨) ابن قتيبة (ابو محمد عبدالله الدينوري) ، الشعر والشعراء ، تحقيق مفيد قمحية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٢٦.
(١٩) ديوان ابي تمام (شرح التبريزي) ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، د.ت. ، مجلد ٣ ، ص : ٧٧.
(٢٠) ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد الطاهر الجبلاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣٢.
(٢١) احمد شوقي : الشوقيات ، الجزء الاول ، المجلد الاول ، ص : ٧٨.
(٢٢) وقولنا هذا يتطابق تماماً مع ما افاد به القرطاجني (حازم ، ت : ٦٨٤هـ/١٢٨٥م) بقوله « فيكون في ورود البيت الأخير الذي يتضمن حكماً او استدلالاً على حكم ، إثر المعاني التي لاجلها بُيِّنَ ذلك الحكم او الاستدلال عليه ، إيجاد للمعاني الأوّل ، واعانةً لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها انظر : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ٣٠٠.
(٢٣) اشارة الى بعض الآيات القرآنية الكريمة والاحاديث الشريفة حول الظن ووجوب تجنُّبه.
(٢٤) صورة بغداد اللهو والطرب في العصور العباسية.
(٢٥) ابو نواس (الحسن بن هانىء ، ت : ١٩٩هـ/ ٨١٣م) وبشار بن برد (ت : ١٦٧هـ/٧٨٢م) شاعران عباسيان اشتهرا بلهوهما ومجونهما.
(٢٦) لقب الشاعر الصحيح ابو الشمقمق (مروان بن محمد ، ت : نحو ٢٠٥هـ/ ٨٢٠م) واشتهر بلهوه ومجونه ايضاً.
(٢٧) العود والربابة آلتان موسيقيتان شرقيتان ، لكنّ العود يرتبط عادة بالبيئة الحضرية ، اما الربابة فترتبط بالبيئة البدوية.
(٢٨) اشارة للطريقة التقليدية القديمة في طبخ الطعام.
(٢٩) اشارة للقانون العشائري في البيئة العربية « الاخذ بالثار ».
(٣٠) اشارة لبعض سمات الجمال عند العرب ، وهي امتلاء ارداف المراة.
(٣١) اشارة للمثل العربي المعروف « جزاء سنمّار ».
(٣٢) اشارة لما روي عن امرىء القيس ، الشاعر الجاهلي المعروف ، وقوله عندما تناهى اليه خبر مقتل والده ملك كنده « اليوم خمر وغداً امر ».
(٣٣) اشارة لارتباط اكاليل الغار بالانتصار في المعارك.
(٣٤) Princiton Encyclopedia of Peotry and Poetics, Enlarged ed., Macmillan Prees LTD. 1975, p. 363.
(٣٥) المرجع السابق ، ص : ٣٦٤.
(٣٦) قام علماء النفس بتقسيم الصورة الذهنية الى الاقسام التالية :
* الصورة البصرية (Visual [sight] Image) ، وهذه الصورة

قسموها بدورها الى اقسام من حيث لونها واشراقها ووضوحها.

* الصورة السمعية (Auditory [hearing] Image).
* الصورة الشمية (Olfactory [smell] Image).
* الصورة الذوقية (Gustatory [teste] Image).
* الصورة اللمسية (Tactile [touch] Image)، وهذه الصورة قسموها بدورها الى اقسام حسب حرارتها او برودتها او مادتها.
* الصورة العضوية (Organic Image).
* الصورة الحركية (Kinesthetic Image).

(المرجع السابق).

(٣٧) من الأمثلة على ذلك ما تردد عند كثير من الدارسين من ان شعر شيللي (Peotry Bysshe Shelley: 1792—1822) أقل حسّية (Less concrete) من شعر كيتس (John Keats: 1795—1821). وقد اتضح ان هذا الاعتقاد جاء اصلاً من عدم فهم طبيعة الصورة. وقد ثبت بطلان هذا الاعتقاد بعد ان اثبتت دراسة قام بها Richard Harter Fogle بعنوان «الصورة عند كيتس وشيللي» (The Imagery of Keats & Shelley) ان شعر شيللي يحتوي على نفس النسبة تقريباً من الصور الذهنية، على الرغم من اختلاف انماط هذه الصورة عند الشاعرين.

انظر المرجع السابق، ص: ٢٦٤ ـ ٣٦٥.

(٣٨) المرجع السابق، ص: ٣٦٦.

(٣٩) في الأبيات: ١٠، ٢٥، ٢٨، ٣٦، ٣٨، ٦٠، ٦٧، ٧٨.

المراجع

* ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج ١.
* ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق وتحليل علي الجندي، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٨٥.
* ابن قتيبة (ابو محمد عبدالله الدينوري): الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م.
* ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين: لسان العرب.
* ابو تمام (حبيب بن اوس): ديوان ابي تمام (شرح التبريزي)، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢.
* ابو مطر، احمد: عرار، الشاعر اللامنتمي، مطبعة التجارة، الاسكندرية، ١٩٧٧م.
* امرؤ القيس: شرح ديوان امرىء القيس، حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ط ٧، ١٩٨٢.
* الأنصاري، عبدالله زكريا: فهد العسكر، حياته وشعره، مطابع اليقظة، الكويت، ط ٤، ١٩٧٩.
* أنيس، ابراهيم: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٥م.
* البدوي الملثم (يعقوب العودات): عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠م.
* Princiton Encyclopedia Peotry and Peotics: Enlarged ed., Macmillan Prees LTD., 1975.
* Burton, S.H.: The Criticism of Peotry, Longman, London, 1974.
* التل، مصطفى وهبي: ديوان عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق ودراسة زياد صالح الزعبي، دار الثقافة والفنون، عمان، ١٩٨٣م.
* الجواهري، محمد مهدي: ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢، مجلد ٢.
* Jayyusi, Salma Khadra: Trends and Movements in Modren Arabic Peotry, Leiden, E.J.Brill, 1977, Vol. 1.
* حسين، مصطفى: احسان عباس ناقداً، مؤتمر النقد الأدبي الأول، جامعة اليرموك (٢٠ ـ ٢٣ تموز/١٩٨٧م).
* RRichard, I.A. Principles of Literary Criticism, Routhedge and Kegan Paul, London, ed. 1976.
* زهير، البهاء: ديوان البهاء زهير، تحقيق محمد الطاهر الجبلاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٣م.
* السمرة، محمود: «اللغة والاسلوب في شعر عرار»، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد ٦/٥، السنة الثانية، ١٩٧٩م.
* شوقي، احمد: الشوقيات، دار العودة، بيروت، د.ت.، المجلد الأول، ج ١.
* الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥م.
* فحماوي، كمال: مصطفى وهبي التل، حياته وشعره، عمان، د.ت.
* القرشي (ابو زيد محمد بن ابي الخطاب): جمهرة اشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١.
* القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الادباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ١٩٨١م.
* هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨.

ثلاث قصائد

علي الشرقاوي

١ - العازف

يشرب صبح الشاي المتسكر بالأحلام وشقشقة الأزرق

يوقظ آلته الطفلة من سعف النورس

يخرج في ورد التنور

يعانق عطر الدهشة والأنسام الأنثى

طفلٌ

متخطفٌ بالجمل المفتوحة

يخرف من ألحان شرارتها معنى المعنى

ويسعّف بالنغم الأحمر احجار الحزن

هو الموجة والساحل

مجّد هلوسة الجمرة

وآجدَ نرجسةً ما روّضها ملح الحسرة

يعـزفُ

ترشفه الآلة :

لا ترهن حلمك عند الصراف

ولا تأتمـن الثلج

يجمهر عين المارة في شفتيه

يغرد طفلٌ :

أي شياطين ،

تخرج من جلدة هذا الغجري ؟

اصابعه الجمرية هائمة مثل النقطة قبل وصول الحرف .

كأحلام القطط الوحشية . كالريح المنسية في

خشب كالأيام. اصابعه الوترية حالمةٌ بموسيقى

تمشي. تتكلم. ترقص. تسحب ما بعد الرؤيا .

يتوقفُ .

يزجره الشارع :

واصـل .

تنكتب الجمل المضمومة مثل كلام القلقة فوق هواءٍ
يقرأ كركرة الحورة خارجة في درب أبي ذر . تقود
جنون السعف الهاجس .
تنكتب الطبقات السفلى :

يا هذا الغجري النازل في الأعلى
لا ترهن صوتك عند الفحم الجامد .

ترتجف اللحظةُ .
حنجـرةٌ
كصهيل الغيم المتصهد في الأكتاف ،
توسّع خطوتها
وتسفّن ذاكرة الموقد .
حنجـرةٌ
تتأفق بين هديل الطقس وشوق البذرة .
كـهـرْبَ مشيتها غسق الحب الناهد
طارحهـا :

من مجّد لغم اللحن الزيتوني
سيعرف كيف يفجّر لب المخفي
ولا يتوقف عند الجمر الميت .

٢ ـ الجمر يكتب اليم

في عطر الكلمة أنشأ مملكة كجذور الطبقات السفلى
لا تخم لها . شجرة اللذة سورٌ والبوابة عنقودٌ
والدهشة لحنٌ يعلو فوق فضاء القلب . لا غرف
الآن ونافذة الآتي ولها الصحوة في شهقات
القطرات الأولى .
ابن حديد يحدد كل رعاياها ...

ـ سماءٌ تسحب من موطنها
كي يكسرها الطفل .
ـ ارض كحصاد الفرحة في اعياد النخل
ـ حبٌ لا يعرف إلّا ان يبدأ .
مملكة الطبقات السفلى
تتوهج مثل حديث الأسماك البرية
أو مثل حليب الحيرة عند ولادتها
هل ستقتلع الفوق
وتدفع نهر الجمر الى حلبات الرقص ؟

٣ ـ التنور

لموسيقاه صبايا دهشة علّمها الشارع ان تعدو
على موجٍ له شكل الخرافات وان تشدو
كعين الطل في رعشة جذرٍ فاجأتها الغيمة المرتجلة .
تمشي في أياديه غزالات الثواني وشظايا
الشارع الخامس والطفل الذي طيّره الحب فنادته
مرايا تخلع الحزن كشعبٍ يلبس الكون ويستمطر
سلوى من زغاريد الرماد الأزرق الوردي .
مَـنْ يفصل ما بين عروق الحرف والعازف ؟
مَـنْ يفصل ما بين دم الكشف وجرح السنبلة .
قلعةٌ . جبانةٌ من بعد أخرى . كتلٌ تأتيه ،
أطرافٌ لها عاطفة الصراف . يأتيه صقيعٌ أبرص
القامة . كرسيه عظام الخطوة الرعناء . صفصافٌ
تنامى في خليج الرأس . يختال صبياً فجّر الثلج
بلغم الأسئلة .
انه الظاهر في الباطن . مَـنْ يقدر ان يوقف
عزف الورد في الجمرة ؟ لو فار هنا التنّور ، فاض
النور . غطى ظلمةٌ ثلجيةٌ . ساق الى المتحف
روح المقصلة .

البحرين



قصيدة الحرب في التطبيق

◆ ياسين طه حافظ

لم اتصور يوماً ان حرباً كبيرة وحديثة يمكن ان تحدث بين وطني العراق وبين بلد اجنبي قريب. ولكنها حدثت وعشنا تجاربها ولا تزال مستمرة بكل شراسة الحروب الحديثة وتضحياتها الجسام ودمارها. وقد خلقت الحرب حياة اخرى مختلفة داخل الحياة.

واجواء مختلفة تحيط بالانسان وتتخلله سواء كان مقاتلاً بزيه العسكري او كان مدنياً في مكتبه. الحرب في الجبهة والمدينة ، الحرب في الصحف والاذاعة ، في التوجيهات والدفاع المدني ، في صافرات الانذار والسيارات المكشوفة تنقل الأسرى ، الحرب في المدينة ايضاً بانعكاساتها وظواهرها الأخرى. فلا يمكن ان يكون الشعر بعيداً مهما اعتزل وابتعد الشاعر. انه في الحياة ، والحياة دخلتها الحرب حتى التفاصيل لذلك ، وانا المدني الذي يعمل في مكتب وسط العاصمة ، كنت مباشرة امام هذا الأشكال الجديد ومتطلبات مواجهته.من هذا الموقف بدات تتغلغل جذور قصيدة الحرب ، وصرت محكوماً بتاثيرها حتى إذا كتبت قصيدة عن موعد حب ملغى.

لكن ما هو موقف شاعر ، مثقف ، امام اشكال إنساني واخلاقي ووطني مثل أشكال الحرب ؟ ان المرء يجد نفسه بين حدين قاسيين ، الحد الأول هو وطنك حضارته ، تاريخه ومستقبله والحرية المهددة. الحد الثاني قدر الانسان والمجازر البشرية التي تتطلب صوت الشاعر وتستدعي حضوره السليم والوقوف النهائي ضد استمرارها. وهذا المطلب يمكن انجازه بدور اجتماعي في الشعر الجماهيري. لكن الصعب والأشد حراجة ووعورة هو تحويل الموضوع العام الى خاص ، اي الى معاناة شخصية وموقف فردي تصير فيه الحرب الكبيرة المعقدة الصعبة طرفاً والشاعر الفرد الذي ينظر بعينيه الى ما يجري ، طرفاً آخراً ! في السنة الأولى والثانية والثالثة من الحرب كان الحرج على اشده. لأن اي تساهل في الموقف الاجتماعي ، الأخلاقي ، اي الوقوف الى جانب الوطن والاستماتة لحماية حريته ، اقول اي تساهل في هذا الموقف يؤدي الى انقطاع الشعرة فيسقط الشاعر في خطأ الموقف ، او الخيانة. لقد كانت وما تزال التعبئة مطلباً وإثارة الحماسة مطلباً وبعث الهمم وادامة الفعل المضاد مطلباً ، وايضاً ومن ناحية اخرى ، الموقف الانساني السليم وضرورة حماية الحياة مطلباً.فكان على الشاعر الذي يحترم المسالتين ان يكتب وهو يرتعش حذراً من تقاطع الخطين ان يكتب وكله وعي في جعلهما خطاً

واحداً !

هذه هي المواجهة الصعبة والحرجة جداً التي امتحن بها الشاعر غير الاعتيادي.

في الجانب التطبيقي ، وجدنا انفسنا امام انماط من الشعراء في مواجهة الحرب : نمط من شعراء الحماسة والوطنية ، وهم شعراء محترمون بعضهم بعث كلاسيكية الشعر العربي وخصبه وتقاليده العريقة لتؤدي مهمتها في العصر فكانت مفرداته من ذلك وصيغه وتعابيره واسلحته وفرسانه وحتى قوافيه وصور معاركه.

واراد نمط آخر من الشعراء ان يظلوا شعراء جدداً امام موضوع استجد عليهم فكانت امامهم مشكلة ذات شقين:

الاول الفني لان الشاعر يريد ان يؤسس قصيدة حرب دون موروث عصري قريب يستعين به. فكان ان اخضع البعض الموروث القديم للشكل الجديد. بينما اخضع آخرون منجز القصيدة الحديثة للتعبير عن الموضوع الجديد الذي يواجهه على الرغم من تعقيد هذا الموضوع اعني موضوع الحرب ، وغرابته بالنسبة للموضوعات التي اعتادها من قبل. وقد شكل هذا النمط في رأيي المرحلة الابداعية الاخيرة قبل الابداع الجديد الخاص والشخصي.

وهنا ، بدأت الفردية الفنية تلتقي بالفردية الاخلاقية التي تحدثت عنها.. إذن فخط الابداع في موضوع الحرب يسير سيراً طبيعياً ولابد من ان يكون ناعماً وخفياً الى حدٍ ما ، وإن بقيت مشكلة الابداع قائمة في تنفيذ القصيدة الجديدة ، او في داخل التكوين الشعري لقصيدة الحرب.

انت عملياً تحتاج مضموناً وتفاصيل للتصور الجديد فان تاخذ كامل حريتك في الحديث او الكتابة عن الحرب يعني كشف تفاصيل واقع الحرب ومآسيها ، جثث،ايتام،اسرى،مفقودين،ارامل ، جرحى والشناعات الكثيرة الاخرى التي تعرفون.في سنوات الحرب وبحكم الضرورات ، تظل حقائق الحرب والكثير من تفاصيلها المتعلقة بالواقع الانساني وهذا الذي يهمنا ،خارج الكتب،ثم ان الشاعر بحكم وعيه لمقتضيات المقاومة والصمود ومستلزمات ادامة الفعل الحربي ضد العدو ، يترك بعض جوانب الحرب ، وبعض مفردات موضوعه تقديراً او انصياعاً لذلك. وحتى إذا لعنت الحرب والمعركة مستمرة والهمم تستثار.في ظرف مثل هذا لا يمكن ان يكون تصرفك صحيحاً تماماً هنا تحدد المدى الانساني. وصار لزاماً ان يتاثر الموضوع الشعري بذلك.

إذن فقد تحدد مدى الابداع في القصيدة الحديثة ، فصرنا امام شعر حماسي آخذ مداه الكامل ، وقصيدة حديثة وجدت لها موضوعات أخرى في تمجيد الشهادة والبطولة ، والمواقف الانسانية التي لا تتعارض والاتجاه الذي يقتضيه النصر والمصلحة الوطنية. وقد يسال سائل كريم : ولكن لِمَ لم يحدث هذا في شعر الحرب الاولى والثانية في العالم ؟

والجواب ، اولاً حدث بعض هذا بالنسبة للشعراء المتحمسين والوطنيين وبخاصة قبل معركة السوم الرهيبة وتغير موقفهم الى الرثاء والأسى الفاجع بعد ذلك.

ثانياً : وهذا ما يشكل الظاهرة الأوسع ، فان تلكما الحربين كانتا حربين استعماريتين ولم تكن هناك مصلحة للشعوب فيها وكان الشاعر منذ البداية ضدها ولذلك نجد شعر الحرب العراقي الآن إذا كان لابد من التشبيه والمقارنة اقرب الى شعر المقاومة الفرنسي في الحرب الثانية منه الى شعر الانكليز في الحرب الاولى.

اعتقد بان هذه الأسباب وراء الحدود التي دارت فيها قصيدة الحرب الحديثة في العراق. في مطولتي « الحرب » حاولت ان اجد مخرجاً فابتعدت عن المباشرة اولاً مقترباً من الحرب باعتبارها موضوعاً شعرياً لشاعر له تفكيره وثقافته ورؤيته للحياة فكان الموضوع ان شبحاً ملفوفاً بالاسود يخرج من مقابر الأزمنة القديمة وراءه الاشباح والموتى ليدخل الحياة وهناك في القصيدة سيدة الحب العظيم ، سيدة الرغبة والفرح ذات الجلال الكبير،ويبدا صراع الحياة ضد الموت. وطرحت خلال ذلك كل تفاصيل وشناعات الحرب وانهيتها بانتصار الحياة : فالقصيدة باختصار تبدا بـ :

صافرة

واغلقت مملكة الموتى

الحرب اعلنت

ودق مسمار بقلبي وسمعت قبة تنهار

وتنتهي القصيدة بانتصار الحياة والانخذال المهين للاعداء وهم يعودون الى قراهم البعيدة :

« سيدة الحب العظيم

رفعت ذراعها الوثير للسماء :

« كوني بهؤلاء

رحيمة ، جراحهم بعدة الشفاء »

لقد اوردت هذا المثال لتكون الصورة واضحة امامنا في التطبيق وصفت القصيدة بجراتها. لكني كنت مقتنعاً وانا اقدمها في السنة الثالثة الشديدة من الحرب باني تحدثت ضمن واقع الحرب السياسي ولا اظنني تجرات كثيراً فقد وصف السيد رئيس الجمهورية الحرب وصفاً لم يسبقه اليه إلاّ الامام علي حين وصف الدنيا بالجيفة وهو في أسمى حالات الزهد. قال سيادته في معرض حديثه عن الحرب ، اننا اردنا ان ندفع هذه الميتة (الفطيسة)عن شواطئنا فابت إلاّ ان تقف عندها. كما ان موقف الدولة الرسمي لايقاف الحرب اعلن منذ ايامها الأولى. إذن لم يكن هناك مانع رسمي من ان تتقدم قصيدة الحرب الحديثة الى الحياة وتحقق مداها الانساني والفني في ادب الحرب العالمي ، او في منظور الأدب بعامة.

اما وقد مضت سبع سنوات على ادب الحرب عندنا ، فحلمي ان تكون لنا قصيدة حرب امينة على نقل تجربة الحرب وزمنها الى المستقبل ، فهي تجربة انسانية تحتاج رؤيتنا وفهمنا ، وتحتاج المعنى الانساني الكبير الذي يمنحه الابداع للحدث.ان هذا ، ايضاً ، يقع ضمن اقرارنا بما يوجبه الوطن ومستقبل الشعب. في زمن الحرب واجبة ايضاً وقفة التامل والانتباه الى ضرورة القصيدة المتطورة والمحترمة إنسانياً وفنياً ، لكي يكون الاقرار بالواجب كاملاً ، ومن اجل ادب متقدم امين على تجربة إنسان الحرب. لا نريد قصيدة تنتهي بانتهاء التجربة او حدثها. نريدها القصيدة التي تظل محترمة بعد ذلك.

وأمل بتغيير اتجاه المرصد النقدي الى هذا الاتجاه..

في اعدادنا القادمة :

☐ تجارب وذكريات

ماريسا التي لا تتعب — حميد سعيد

من عري القصائد الى دار الملوك — كاظم نعمة التميمي

سور الصين الجديد — د. عبدالحميد ابراهيم

رونالد بارت عن رونالد بارت — ترجمة د. عزيز المطلبي

☐ دراسات

جدلية القراءة الثالثة — الراووق — ياسين النصير

واقع الدراسات المقارنة — د. سعيد علوش

الاستعارة عند جاكوبسون — سعيد الغانمي

الرمز.. والرمز الاسطوري في شعر عبدالقادر الناصري - عبدالكريم راضي جعفر

☐ قصص

اللعنة — نزار عباس

تحت سماء واطئة — حمد صالح

المسودات — محمود الظاهر

الذبابة — ياسين رفاعية

الحصان والموت — فيركور — ترجمة بكر الحلو

☐ شعر

تجليات في مقهى ياسين — علي الحلي

بيت مثنى — معد الجبوري

حكاية ابي — الياس لحود

إيقاع بلا طائل — علي الطائي

اعبر البحر بالحبر والكلمات — أمل جراح

خيّال المآته

فوزي السعد

إنّ الذي قد خلق الانسان
من نفحة في الطين
ينفخ في الريش
فيغدو طائراً ،
وفي البذور
حتى تصير نبتة
وفي الجلود

كي يجيء
الحيوان ؟
فمن أكون يا تُرىٰ ؟
أشبه مَنْ في هيأتي الآن ؟
في لحظة فالتةٍ
من عقرب
الزمنْ
وجدت نفسي واقفاً
في مسرح مهجور
يشدني خيط دمَنْ
لخضرة زاهية
صارت قناعاً
للعفَن ! !
فقمتُ في تمثيل هذا الدور
هل كنت أصلاً
أمْ بديلاً
حين ينهي

دوره المكتوب
يأوي الى صورته الأولى ؟
وحينما سقطتُ
في دائرة النور
وانعكستْ فوقي حوافر الزمنْ
وجدتني محْض خيال
ساقـط
من كائن مشهور ! !

* * *

ومثلما الخيال
يودّ لو يستر عريَهُ . . .
. . . ولو بقشة
رحْتُ ألمّ من شتيت هيكلي
أرقع في ملامحي الثقوب
أنهض فوق
قامة الخواء
فكان رأسي
كرة من خرقٍ
ومن هواء ! !
عيناي . . . حصوتان
وأضلعي من خشب منخور
ساقاي عكازان
لمَيّت مخبول
ليس له وريث

* * *

مهمتي . . . أحرسُ غيري ،
مَـنْ تُرى يحرسني ؟
فهذه الرياح
تسرق من قبعتي ريشتها
وأضلعي تقضمها
عفونة الخشب
ويقرص النمل الخبيث جبهتي . . .
فكمْ وددت أن
أمدّ أظفري
أحك . . . حتى تنبع الدماء ! !

* * *

وددت أن أرفع ساقي الآن
أرفس هذا الكلب
في كلِّ ليلة يجيء مسرعاً
ويرفع الساق
على كرامتي ،
يبول فوقي
ثم يمضي . . .
وأظلّ مثل من ينام
في طابوقةٍ . . .
ليستْ له عين ترى
وما له أذنان
فهل أنا جبان ؟

* * *

حيّرني الانسان

ورثت من قباحة العجبُ ! !
فمرّة أراه في ثياب ليث كاسرٍ ،
ومرّة في ثوب فأر خائف
حين يحاول الهرب
ولم يجدْ من ملجأ
يودّ لو . . . يحفرني
ويختفي في عفني ! !
يودّ لو يلبسني
يصير مثلي
دمية من الخشبْ

* * *

فهل تُرى يحسدني ؟
أنا الذي يحرثني الحسدْ
حتّى لأدنى نملةٍ
فليت عندي حفرة من بيت
تطبق جنحيها على نومي
إذا جاء المساء
وليت لي حتى ولو مسمارْ
من عربه
ألقي عليه . . . صرتي
وكيس أحزاني
ولي نقـود
أقعد تحت فيئها ،
وأحتسي من ثديها اللذّات
وليت عندي الآن
تأميناً على
الحيـاة

* * *

وليت عندي امرأه
أنجرها من أضلعي ،
آكل تفاحتها الملتهبه
فلا أريد جنة
جارية من تحتها الأنهار

أريد ناراً حينما تجوع
تأكل فيّ النار
لكنّهمْ لرقة في خشب
النســاء ! !
لم يصنعوا
فـزّاعةً حـوّاء ! !

* * *

وليتني كطالب في مدرسه
لـمّا أحار في سؤال
أطأطىء الرأس
اعضّ اصبعي
في خجلٍ . . .
أمصّ نفسي الآن
أذوب حتى انني
أبدو بحجْم خنفسه ! !
أصنع من دفاتري طيّارة
أملؤها دمىً . .
فطائر الحلوى
وأقلامي أشدّ
فوقها اللجام
وامتطيها . . . هائماً
ساحرة رعناء
تكتسح العالم فوق مكنسه

* * *

وليتني أعقد صفقة مع الطيور
أنا سأعطيها الذي
تخفيه هذي الخرق الجوفاء من أسرار
وهْيَ جناحها . . . علوّ موجها
لكنني هل سأطير ؟
سلحفة من قبلُ طارت
بجناحين هما ليس لها . . .
سرعان ما
هــوتْ

وضاع حلمها
في خطأ التقدير ! !
فهل سأبقى مثلما أنا . . .
خيالاً يابساً
فوق صليب ؟
أمنية ليس لها تحقيق
أمارس الخوف على غيري
وأني خائف ! !
كيف تُرى سأفزع الطير
أو أرعب البشرْ
زجرتي في فمِ صرصار
وقـوّتي ثلج على
ساقين من نار
وما وقوفي غير وقفة الخواء
لَيت الشجرْ ! !

* * *

فلتأخذوني . . . حطباً
في موقد للمعوزين
أسهم في حرارة الأجساد
وسوف أهدي معطفي
في ليلة العيد
الى يتيمة العراء
وسوف أبقي حالماً
أنتظر المطرْ
لعلها تخضرّ أخشابي
تعود نبتة باسقة
. . . زيتونة
مسكوبة
في فم كلِّ جائع
فلو أنا لم آخذ الحياه
لعلّني اعطي
الى غيري
الحيـــاه .

وثائق

◆ اعداد وتقديم حاتم الصكر

□ هذه الرسالة



لم يكن حسين مردان قد اتم الثلاثين من عمره حين نشر هذه الرسالة في الصفحة الثقافية لجريدة الأخبار التي كان يعمل محرراً فيها.

والرسالة تشي بشعور الوحدة والألم والحزن الذي كان مسيطراً على حسين مردان. وهو إذ يشكو الى صديقه الفنان شاكر حسن آل سعيد تلك المشاعر، فانه لا يحمّله وزرها قدر استخدامه لحقّ الصداقة وطقوس المشاركة الانفعالية.

وشعورهُ بالم الوحدة شعور ثقافي اكثر منه شعوراً حياتياً.

اي ان معاناة الوحدة واحاسيس الاغتراب تحصل عند حسين مردان جراء اصطدام حلمه الثقافي برتابة الحياة وجمود الواقع.

وحسين مردان يمثل في هذه الرسالة نموذج المثقف الخمسيني المعترض على الواقع بدون رغبة في مجافاته تماماً.

وتلك كانت ابرز سمات الواقعية كما فهمها الكتّاب والشعراء العراقيون آنذاك.

فالشاعر (يرفض) الصداقة العادية ويحلم بتحطيم كل شيء. لكنه في الوقت نفسه مشدود الى المجتمع بشعور غريب بالمسؤولية التي لا يعني « التملص منها » إلاّ « البوار » لأن الابتعاد عن الناس موت. وهنا ــ كما يقول حسين مردان ــ « موطن اللعنة في مشكلة الفنان المعاصر ».

وهذا المازق ــ الاقتراب من الناس ورفض الواقع ــ يفرض صراعاً عنيفاً داخل الذات اولاً ؛ ومع الخارج ثانياً.

وذلك واضح في توتر لغة الرسالة ؛ وحدّتها ؛ وميل حسين مردان الى تجسيم افكاره بصور بليغة لا تقل حماسة وهياجاً عن اللغة التقريرية التي كُتبت بها الرسالة.

والشاعر يدرك ذلك فيعتذر من صديقه معلّلاً ذلك بضغط الخارج على اعصابه ؛ وبالوحدة التي يحياها والتي شبهها بوحدة حيوانات القطب.

يريد حسين مردان من صديقه الرسام شاكر حسن آل سعيد ان يفتش في الزوايا والاّ يكتفي بسطح الحياة في باريس.

انه لا يريد لصديقه ان يتعلّم بما يملي عليه فحسب ؛ فالعلم عنده هو ما استقر في ضجيج الحياة وصخبها.

كما ان حسين مردان يرينا في رسالته مفهومة للصلة بالغرب. فهو يريد ان يعود صديقه وقد (تجدد دمه) وفهم مـا وراء الحيـاة الظاهـريـة. فحسـين يـؤمن بان الحياة هي المدرسة الأولى والأخيرة. وتلك خلاصة تجربته الشخصيـة. اما الانصـراف الى العلم المجرد دون اختبار مصداقيته في الحياة ؛ فـامر لا يـؤمن به حسـين. لذا فـالدراسـة عنـده لا تـكفي وحـدهـا حتى لو كـانت في باريس عـاصمة الفن.. فهنـاك دوي الحياة في الخارج. ولابـد للشاعر والفنان من أذنـين مرهفتين حادتي السمع ليقف عـلى ما يمـور في احشاء الحياة.

وهـذا جـانب آخـر من جـوانب الفهم الخمسيني للواقعية.

— فهي ارتباط مسؤولية لابد منها ؛ بالناس والمجتمع.

— وهي ارتباط عيش وتجربة حقيقية لا تغني عنهـا القراءة او العلم.

* * *

تعكس الرسالة الى جانب ذلك ؛ أسلوب حسين مردان الذي يبـالـغ في تصـويـر الفـكـرة ويستعـين من اجـل توصيلها وتوضيحها ؛ بصور بليغة تميزه عن سواه وتدل على شخصيته.

وهذا واضح في (التعليق) الملحق بالرسالة..

لقد حسب حسين مردان ان هذه الرسالة « ستذهب الى النسيان كما يذهب اي شيء آخر في هذا العالم..».

ولكنّ افكـارها اثـارت نقاشـاً كثيراً عنـد نشرهـا ؛ وها هي بين ايدينا تقدم بعد اكثـر من ثلاثـين عامـاً ما يصلح للنقاش ايضاً..

هوامش التوثيق

١ — اشكر الأستاذ الفنان شاكر حسن آل سعيد الذي اهداني نسخة مصورة من هذا الكراس النادر.

٢ — رسالة من شاعر الى رسام — نشرها حسـين مردان اولاً في جريدة الأخبار — العدد ٤٢٩١ — ١٩٥٦ — حين كان مشرفاً على صفحتها الأدبية. وقد عمدت (دار الأخبار) الى طبع الرسالة والردود التي نشرتها الجـريدة في كـراس مستقل (مـطابع دار الأخبار — بغداد — ١٩٥٦) باربعين صفحة تضمن ما ياتي :

الصفحـات من ١ — ٥ رسالة من شـاعر الى رسـام — حسين مردان

٦ — ١١ حسين مردان ورؤوس الضفادع — هادي مردان.

١١ — رد — فؤاد قزانجي.

١٣ — ٢٠ حسين مردان الرجل المفكّر — منير امير.

٢١ — ٢٥ حسين مردان والوجودية — محمد علي.

٢٦ — ٣٠ رد على رد — عبود عبدال.

٣١ — ٣٦ حـول رسـالة من شـاعـر الى رسـام — احسان عبدالحميد.

٣٧ — ٣٩ حسين مردان والواقعية في الأدب — زهير محمد امين.

٣٩ — ٤٠ تعليق — حسين مردان.

٣ — تصدرت الصفحة الداخلية كلمة وقّعها رئيس التحرير جاء فيها :

« نشر حسين مردان في صفحة الأخبار الادبية رسالة بهذا العنوان الى صديقـه الرسـام شـاكـر حسن احـد طلاب بعثـة الرسم في باريس. ولما كـان اكثر الذين اشتـركوا في منـاقشة مـا جاء في الرسالة المذكورة من افكار وآراء هم من الادباء الجدد ، رات « الأخبار » تشجيعاً لهم وللحركة الأدبية الناهضة في العراق طبع الرسالة وما دار حولها من تعليقات في هذا الكراس ».

« رئيس التحرير »

٤ — يجـد القارىء (تعليق) حسـين مـردان ؛ مصـوراً بعـد الرسالة ؛ نـظراً لاهميـة مـا جـاء فيـه من افكـار وآراء ؛ واستكمالاً للفائدة.

رسالة من شاعر الى رسام

اخي الرسام شاكر حسن :

لقد وصلتني رسالتك الاولى فسررت بها كثيراً وتناولت القلم اكثر من مرة وكتبت عدة سطور ثم نسيت الأمر دفعة واحدة.. نسيتك ونسيت ان في العالم مدينة اسمها (باريس) بل ونسيت حتى نفسي.. وجاءت رسالتك الثانية ففرحت بها ايضاً واثارتني للكتابة ، ولكن هيهات.. ان الأيام تمر وانا جامد متصلب كحجر الطاحون. ولنفرض اني انجزت كتابة الرسالة ولكن مَنْ الذي سيحملها الى البريد..!!وهل هناك قوة تستطيع ان تدفعني الى ان اقوم بمثل هذا العمل الجبار ، شراء الطوابع ولصقها على الظرف ودفع الفلوس ايضاً..! الا ترى ان القيام بمثل هذه العملية تكاد ان تكون من الخوارق بالنسبة لي.

بصراحة لقد اصبحت اكره حتى الصداقة فانا لا اريد ان اتعب نفسي مطلقاً. لقد اغلقت الباب وعيني مملوءة بالرمل فلا اودّ ان ارى غير وجهي. ماذا تريد مني ؟ اني رجل قاحل كالعدم. ومع ذلك فها انا اكتب اليك هذه الرسالة والتي اعتقد انها لن تصلك قط. وستذهب الى النسيان كما يذهب شيء آخر في هذا العالم.. تقول انني اهملتك. انه لو تعلم يا شاكر.. ان الموتى هنا لا يفهمون ولو انهم يحركون اذرعهم كالقردة. لقد ضربوا على آذانهم فلا ينبعث منْ حناجرهم غير النشيج.. وانا الوب في الوحدة والألم يلوي شفتي لأني لم اجد الانسان الذي يقبل ان ارفعه الى قلبي ، ان زفرة واحدة نطلقها في لحظة ضيق كفيلة بإبعاد جميع الاصدقاء من حولنا ، لأنهم هم انفسهم يمتلاون بالزفرات ساعة بعد اخرى. ولهذا فضّلت العودة الى الاشباح فرجعت الى السكر. ولكن حتى هذا السم الابيض لم يعد يؤثر في احزاني. ان الخمر قد يخدر عقلي ولكن اين اجد الشراب الذي يخدر القلب..!!

لقد كنت تدرك لغة الجنون وتفهم معنى الظما الذي تشكو منه الصحارى وبسفرك لم يبق لي غير الانفراد ، ولعلك تعرف اي رعب اسود في هذه الكلمة الجهنمية. وانا ادور الآن في بيت العنكبوت وكل ما افعله هو ان اقضم اظافري بصمت.. آه لو استطيع ان افسر الطلاسم التي ترتسم على شفتي الآن.! لا شك انك قد قرات شيئاً عن حيوانات القطب. تلك الحيوانات المتوحدة التي تحيا في عزلتها الموحشة بين جدران الجليد. هكذا اعيش اليوم ، ولكن حتى مركز القطب المخيف لا ينجو من الرواد وقد حدث لي ذلك ايضاً فقد اقتحمت دائرتي المتجمدة امراة صغيرة واستقرت في احشائي كالنبتة ولقد حاولت اقتلاعها فلم استطع. لقد حدث لي ما يحدث للأسد عندما تنبت في رقبته انياب (النيص) فعبثاً ينفض جسمه ، اني اشعر لأول مرة في حياتي بالانحدار. فيا لنا من مساكين ! نعمل زمناً طويلاً في اعتصار لحمنا وبري عظامنا لنجعل من انفسنا عمالقة ثم تاتي امراة صغيرة لم تصبغ اظافرها بعد وما زال الحليب يفوح من ثغرها فتجبرها على الانحناء ! ما هذا الضعف..؟ ان مجرد التفكير بهذا الشيء يجرح عظمتي. والآن لنترك الحديث عن الحب ففيه حلاوة لا تبلى كحلاوة الأساطير ولنلتفت نحوك قليلاً..

انت الآن في باريس. ليكن ولكن ماذا تعمل هناك ؟ هل تجتر دروسك كالبقرة. ثق ان المدرسة وحدها لا تعطي شيئاً فعليك ان تندفع الى الشوارع وتكتشف حياة الزوايا. عليك ان تلصق اذنك بالأرض ليمتلىء راسك بالدوي... اني انذرك فإذا عدت الى بغداد ولم اجد تحت صلعتك شيئاً جديداً فسوف اسحق جمجمتك واضغط على اوداجك حتى ازهق روحك اللعينة.. ساضعك على طاولة التشريح فإذا رأيت دمك القديم على حاله فسارمي بك في اول بالوعة في الطريق.. ربما كنت قاسياً فسامحني فانا هنا لا ارى حولي غير رؤوس الضفادع فانا دائماً في حالة غريبة من التوتر وفي اكثر الأحيان افقد السيطرة على اعصابي فاتمنى ان اسحق بين اصابعي الجبال ليهدأ زئير الفحولة في اعماقي..

انك تعرف (بزاروف) بطل (تر.جنيف) اني احس به يتحرك في دمائي فتسيطر علي رغبة طاغية في ان احطم كل شيء.. ولكني ما زلت اشعر بمسؤوليتي تجاه المجتمع ، هذه المسؤولية الفظيعة التي لا يمكننا ان نتملص منها إلّا إذا اردنا ان نحكم على انفسنا بالبوار. لذلك فنحن لا نستطيع ان نبتعد عن الناس لأن في ابتعادنا عنهم موتنا. وهنا موطن اللعنة في مشكلة الفنان المعاصر فهو لا يستطيع ان يعبر عن ذاته إلّا عن طريق الآخرين ولا شك ان التمرد على هذا المفهوم هو نوع من الهروب — وإذا شئت — بتعبير اعمق فهو تكلس الفنان اجتماعياً ، اي انه لا يستطيع ان يتفاعل مع العالم الخارجي وفي ذلك موته.. ولهذا فانا ابذل المستحيل لوضع قدرتي الفنية في خدمة الشعب.. وإذا كنت اخرج احياناً على القاعدة فلأني ما زالت اخضع لما يسمى — بالانا — واعتقد اننا سنبقى مشدودين الى هذه الكلمة مدة طويلة.

إن الغثيان ياخذني فلا استطيع الكتابة اكثر من هذا.. اني اعرف كل ما تنبض به حجيراتك فلا تكتب لي في المستقبل عن نفسك اكتب لي عن الحركة الادبية والفنية في باريس وعن كل ما يتعلّق بهذه الأجواء كما ارجو ان ترسل لي صور بعض اللوحات المشهورة ومَنْ يدري فقد نلتقي هناك في الصيف القادم..

حسين مردان

تعليق

بقلم

حسين مردان

اني احترم صديقي شاكر حسن ولا اقول احبه لان العالم كله قد اصبح يشك بقدسية هذه الكلمة ولو انها الكلمة الوحيدة التي سيفتح بواسطتها إنسان المستقبل باب الفردوس.

وفي رسالتي الى شاكر حاولت ان اصور القحط النفسي الذي يعتصرنا ـــ هنا ـــ في مدينة الشحاذين ـــ المدينة التي لا تتسع لموطىء قدمي.. وسنظل نتسكع في الفراغ ونصبغ اسناننا بلون التبغ في انتظار طلوع الهلال وفي صميم هذا الانتظار المفزع ابداً نغني ونحن ندور حول ـــ شجرة الزقوم ـــ ما دامت المرارة في حلوقنا فليس بمقدورنا التغزل بالعسل.

ولكن بعض الناس ـــ اقصد الاغبياء منهم ـــ لا يريدون ان نكشف لهم انياب الغول لانهم تعودوا على صداقته.. وانا لا اكتب ادبي لهذه الفئة من البلهاء وإنما اكتب للذين يبحثون عن المعنى الدفين وراء سور الكلمات. وإذا كان اسلوبي يبدو قاسياً وحاداً كالسكين فلأني اؤمن بان السرطان يجب ان يقتلع اقتلاعاً فسكيني لا تقلم الاغصان العفنة في مزرعة الفساد فقط وإنما تغوص عميقاً في التراب لقطع الجذور..

إن القراء العاديين هم وحدهم يحبون الادباء الذين تتجلى بطولتهم في بتر اذرع الاخطبوط اما انا فاني امسك بالصلعة لاهشم الراس..

إني ارتدي جلد « ايوب » فالسهام التي تسدد نحوي لا تجد في جسدي موضعاً بلا جرح وكالمسيح اقدم خدي ليصفعه الناس وعلى شفتي دائماً ابتسامة الشهيد..

إن الشيء الوحيد الذي احزنني في رسالتي الى شاكر هي انها كانت السبب في اختفاء « الجنة » من امام عيني ولكنها ستعود لأنني واثق من عطفها عليّ ولانها تعلم جيداً بحاجتي الى هذا العطف، وبلا كبرياء انني انحني امام تلك الصغيرة للمرة الثانية..

■ تقدم مجلة الاقلام هذا الملف إسهاماً منها في فعاليات مهرجان بغداد المسرحي الذي يُعقد للفترة من ١٠ ــ ٢٠ شباط ١٩٨٨.

الجبل المهزوم

عن قصة قصيرة لمكسيم غوركي

◆ بدري حسون فريد

اللوحة الأولى

• جزء من مكان سياحي في إيطاليا في العشرينات من هذا القرن •

السائح جون :

انه لمنظر رائع يا عزيزتي مارجريت : البحيرة الزرقاء الساكنة محاطة بسلسلة من الجبال الشاهقة المكللة بثلوج ابدية.

مرجريت :

نعم يا عزيزي جون هذه البيوت البيضاء البادية وكانها مبنية من السكر تتراقص اخيلتها على صفحة الماء.

جون :

السكون يعمّ المكان اشبه برقاد طفل صغير.

مرجريت :

وعبير الازهار يفوح حلواً من الكثبان وقطرات الندى ما تزال تلمع على اوراق الشجر.

• يدخل المسرح (باولو) وهو يبدو في عمر اكبر مما سوف نراه في اللوحات القادمة •.

باولو : صباح الخير

جون ومرجريت : صباح النور.

باولو : اليس المنظر جميلاً ؟

جون : انت من هذه المنطقة سنيور ؟

باولو : نعم !... وانتما لا شك سائحان ؟

مرجريت : اتعرف هذه المنطقة جيداً ؟

باولو :

نعم ؟ وهنا عاش اهلي واجدادي وامتزجت دماؤهم بذرات التراب.

جون : وما هذه المدالية التي تُطرّز صدرك ؟

باولو :

هذه المدالية نلتها لقاء عملي في نفق (سمليون).

جون :

نفق سمليون لقد سمعتُ بهذا الاسم من قبل.

باولو :

يمكنكم ان تصلوا اليه إذا مررتم بذلك الطريق الذي يؤدي الى النفق الذي يخترق (الجبل المهزوم).

جون : الجبل المهزوم، ما اغرب هذا الاسم.

باولو :

نعم ما اغربه... ولكننا مع ذلك استطعنا ان نحقق شيئاً رائعاً جداً كحكاية خرافية تماماً ولم يكن يوم ذاك لدينا جميع الوسائل الحديثة التي تتوفر اليوم لدى الحكومات المتقدمة والشركات الكبيرة التي تحفر الانفاق في الجبال ولكننا مع ذلك استطعنا ان نعمل شيئاً كبيراً وبجهد كبير طبعاً.. كل عمل من الاعمال يكون شاقاً حتى يتغلغل الى عظام الانسان ولكن الانسان يتعلّم بالتدريج كيف يحب عمله ومع ذلك لم يكن ذلك العمل هيناً.

جون : وما هي قصة الجبل المهزوم يا سنيور...؟

باولو :

انها قصة رائعة، قصة الصمود والعمل ويمكنك ان تسميها قصة البطولة. تبدا القصة قبل عشر سنوات وربما اكثر بقليل عندما اتفق اهل هذه المنطقة لكي يحفروا نفقاً في هذا الجبل.

اللوحة الثانية

• استرجاع الى الماضي ـ فلاش باك. (باولو يبدو اصغر عمراً) • في بداية النفق من الجبل •

الآب (والد باولو) :

اننا اليوم جرحنا الارض وانها سوف تغرق جلودنا بدمها.

الرجل ١ : ان هذا مجرد وَهَم خادع.

باولو :

ارجوك يا ابي لا تحاول ان تثّبط من عزيمتهم.

الآب :

اسكت انت ، فانت لا تدري ماذا يجري هنا. انظر... الى الماء الراشح الذي ينزل علينا من جنبات الجبل بشكل مخيف ، اننا ولا شك هالكون.

الرجل ٢ :

ولكن يا سنيور انظر الى سواعدنا التي تجعل الحديد وهو يقوض الحجارة شيئاً فشيئاً.

الرجل ٣ :

ما نحن إلّا اقزام صغار امام هذا الجبل الذي يناطح السحاب.

الرجل ٤ :

ولكننا قد احدثنا الفجوة... نحن الرجال الضئيلي الاجسام.

الرجل ٢ :

الرجال يعرفون كيف يشتغلون ، ان الرجل على صغره يستطيع ان يكون قوة لا تغلب إذا ما اراد ان يعمل وآمن بالعمل.

الرجل ١ :

ولسوف ياتي زمان يصبح فيه الرجل القزم الضئيل الجسم قادراً على ان يعمل كل ما سيحلو له.

الآب :

ان هذا هراء انتم لا تعرفون ماذا تعملون.

الرجل ١ :

إذا كنت يا سنيور لا تحب ان تستمر في العمل وانت شيخ كبير فيمكنك ان تتركنا فذلك خير لك.

الآب :

انا اترك العمل ؟ ! مَنْ انت حتى تقول هذا الكلام ؟!.

باولو :

ارجوك يا والدي لا تحاول ان تثير رفاقك في العمل.

الآب :

انني رغم رايي بان لا فائدة من هذا العمل الجنوني فانني مستمر في العمل معكم لا اريد ان يقرصني احد بتعليقاته اللاذعة ويتهمني بالعجز او التردد او الضعف ، انا لا زلت قوياً واستطيع ان اعمل.

الرجل ٤ :

هيّا يا رجال ابذلوا الجهد ولابد ان ياتي يوم قريب نلتقي فيه في منتصف الطريق مع رفاقنا الذين يحفرون في الجبل من الجهة الثانية.

الآب : انكم ولا شك على ثقة كبيرة بما تعملون.

الرجل ١ :

اتدري لماذا يا سنيور لانني اشعر ان الانسان اكبر من الجبل واشد باساً.

باولو :

اما انا فاريد ان تفخر بي خطيبتي ماريا. لقد وعدتها ان احقق حلم اهل القرية. اعمل ايها الفاس بقوة ، وجّه طعناتك الحادة في صدر هذا الجبل اريد ان كون عند حسن ظنك يا ماريا.

اللوحة الثالثة

(جزء من غرفة في القرية القريبة من الجبل)

(ماريا وهي تعمل بالصوف وتحيكه بهمة ونشاط)

(والد ماريا كبير في العمر)

الوالد : ماريا ماذا تعملين يا ابنتي ؟!

ماريا :

الا ترى يا ابي أهيء لخطيبي (باولو) ثوباً صوفياً جميلاً !

الوالد :

هل سمعت شيئاً جديداً عن الرجال ؟

ماريا :

انهم يواصلون عملهم ليل نهار.. فرقتان كل فرقة من جهة ومعاول رجالنا اخذت تضرب في الجبل من الجانبين.

الوالد : ارجو ان يستطيعوا تحقيق الحلم..

ماريا : كلنا نرجو ذلك.

الوالد :

ولكن المسالة ليست هينة.. وان هذا الجبل العملاق يناطح السحب وصخوره قوية لا تُقاوم. ورجالنا مهما تكن قوتهم لا يستطيعون ان يمزقوا قلب هذا الجبل ، واخشى يا ابنتي ان يقضي على رجالنا.

ماريا :

لا تقل مثل هذا الكلام يا ابي كان ينبغي ان تقول شيئاً آخر.

الوالد :

انني في شبابي قد عملت في الجبال قبل ان تصاب قدمي بالعجز واعرف عن خبرة ودراية كيف يقضي الجبل على البشر ومع ذلك فانني كم كنت اود ان اكون معهم.

ماريا :

ان رجالنا يعرفون انك لا تستطيع ان تعمل.

الوالد :

لم يبق لي سوى ان اصلي من اجلهم وارجو لهم الخير.

اللوحة الرابعة

المنظر : غرفة صاحب المزرعة

صاحب المزرعة : اشرب يا صديقي اشرب.

الصديق : في صحتك.

صاحب المزرعة :

في صحتك يا صديقي (تُقرع الكؤوس) انهم مجانين يا صديقي مجانين يريدون ان يحفروا نفقاً في جبل سميلون الشامخ ، اشرب وتمتع بوقتك.

الصديق :

شكراً يا سنيور حقاً انه شراب لذيذ لا نظير له.

صاحب المزرعة :

هل يمكن ان تُقدّر عمر هذا الشراب العتيق ؟

الصديق : يمكنني ان أخمّن فقط.

صاحب المزرعة :

خمن يا صديقي لأرى قوة فراستك.

الصديق :

يرجع تاريخ هذا الشراب الى عهد والدك المرحوم.

صاحب المزرعة : (يضحك)

الصديق : هل اصبت كبد الحقيقة ؟

صاحب المزرعة :

لا يا صديقي ان هذا الشراب يرجع تاريخه الى ما قبل مائتي عام وانه تاريخي.

الصديق : هذا شيء جميل، هذا شيء مثير حقاً.

صاحب المزرعة :

انت تعرف انني قد ورثت هذه المزرعة الكبيرة عن اجدادي وكم كنت اودّ ان ازيدها ارضاً وثمراً وانتاجاً ولكن لا ادري لِمَ اخذ اهل هذه القرية في هذه السنين يهربون عن مزارعنا ويفضلون اعمالاً اخرى.؟

الصديق :

انهم طامعون يريدون ان يصبحوا اسياد انفسهم لقد بداوا يتاثرون بتلك الافكار الخطرة ، انهم كالقرود إذا ما ضربت على الطبل تجدهم يهزون اردافهم. دعهم يجربون.

صاحب المزرعة :

كيف يمكن للعبد ان يصبح سيداً. دعهم يجربون حماقتهم مع هذا الجبل اؤكد لك سوف يموت الجميع وإذا ما عاش نفر منهم باعجوبة فسوف يزحفون خارج النفق باجسادهم الهزيلة المسحوقة

ويمكننا آنذاك ان نرمي اليهم بكسرة من الخبز مقابل ان يعملوا في المزرعة وفي حقولنا.

الصديق : انا واثق من قولك هذا.

صاحب المزرعة :

ولو كنت فرضاً اعتقد بنجاح الفكرة كنت قد مارست ضغوطاً عليهم من كل ناحية ولربما اغريت البعض واوعدت الآخرين وادخلت المتمردين منهم الى السجن والجلد والتعذيب ولكنني اعْرف مقدماً ان الفكرة فاشلة تحمل بذرة فشلها في اعماقها، يريدون ان يقفوا بوجه الجبل الشامخ ويرعوه ، انهم مجانين !

الصديق :

حقاً انهم مجانين ، انهم يزحففون بارجلهم الى الموت المحقق.

صاحب المزرعة :

اغبياء لقد قيل لهم احفروا هذا النفق وسوف تنقلب موازين حياتكم ولسوف تحصلون على فرص حياتية جديدة ويمكنكم ان تتخلصوا من هذا السجن الذي وقف الجبل كسدٍ منيع باتجاهكم افتحوا النفق وسوف تهبّ عليكم رياح جديدة وحياة جديدة. فذهبوا كالمجانين يرقصون ويهتفون ويحلمون.

الصديق : وبماذا انت تحلم يا صديقي ؟!

صاحب المزرعة :

احلم ان تعود الجرذان الى جحورها.

الصديق :

إذن فلنشرب نخب الجرذان يا صديقي التي سترجع الينا زاحفة.

اللوحة الخامسة

« داخل النفق في الجبل »

الرجل ٤ :

آه سوف اموت من الحمى سوف تقتلني لقد حطّم هذا الجبل عظامي.

الرجل ٢ : اشرب قليلاً من الماء.

الرجل ٤ : لا استطيع ان اتنفس.

الرجل ٢ : هوّن عليك يا رفيقي ستشفى قريباً.

الرجل ٤ :

لا يا رفيقي انني اعرف اني ميت. ان صافحتم الشمس مرة اخرى وان شممتم النسيم العليل ورايتم ضحكات الناس في القرية وفي عيونهم ، ان اكلتهم الخبز وعشتم الحب والامل ، فاذكروني.

الرجل ١ : لقد مات صديقنا بربرتو كبطل.

اللوحة السادسة

(نفس المكان بعد وقت قصير)

الأب :

ارايتم كيف يتساقط الواحد منا قبل الآخر ليس في ميسوركم ان تقاتلوا الارض انكم جهلاء.

الرجل ٢ : لا داعي للثرثرة يا سنيور.

الأب :

ليس لكم الحق ان تمنعوني من ان افصح عن افكاري وانا في هذا القبر.

الرجل ٥ : دعه يتكلم كما يريد انه رجل خرف.

باولو :

ارجوك يا سنيور لا تحاول ان تمس ابي بسوء وإلاّ هشّمت راسك بمعولي.

الرجل ١ :

كفى ، يا رفاق لا داعي للشجار والمهاترات فإذا لم يرق لاي واحد منكم ان يستمر في العمل فيمكنه بدون اي ضجيج ان يتركنا.

الرجل ٥ : اصمت يا رجل !

الأب :

انني سوف لا اترككم ولكنني اعرف لا جدوى من عملكم ، ان عملكم هذا حماقة.

الرجل ٥ : اتسمي عملنا حماقة ؟!

الأب :

ان هذه الارض سوف تثار لجراحاتها وتتمنع عليكم سوف ترون اننا سنشق طريقنا الى قلب الجبل نفسه حتى إذا لمسناه سحبنا الى حيث اللهب لان قلب الارض نار ، لقد امرنا بان نحرث الارض كي نساعد الطبيعة على مخاضها لا ان نجرا على تشويه وجهها.

الرجل ٣ :

بدات اعتقد بصحة قول هذا الشيخ ، فكلما ابعدنا في الجبل غدا الهواء اشد حرارة وغدا القلق والعصبية وانهيار الاعصاب والتنفس اكثر عسراً.

الرجل ١ :

ارايت يا سنيور كيف بدات تبثّ الرعب في نفوس رجالنا ؟

الرجل ٣ :

انني منذ البداية اعتقد ان المسالة شيء من المستحيل.

الرجل ١ : إذن لِمَ قدمت معنا ؟

الرجل ٣ :

ولِمَ قَدِمَ هذا الشيخ معكم ؟ وهو ايضاً لا يعتقد بصواب الفكرة !

الرجل ١ :

ارايت ايها الشيخ الجليل ان كلماتك لها اثر سيء في مسيرتنا.

الأب : ان لي الحق ان اعبّر عن رايي.

الرجل ١ :

سنيور اني احترمك كثيراً ولكن ينبغي ان تتركنا ذلك ان كلماتك تبث القلق والريبة في نفوس الرجال.

الأب :

انني باق هنا اعمل كما تعملون رغم انني لا اؤمن بما تؤمنون به.

الرجل ٢ :

إذن لماذا انت باق معنا إن كنت لا تؤمن بما نؤمن به ؟

الأب :

لاني لا اريد ان أُتهم بالجبن او التخاذل وعدم الرجولة.

الرجل ١ :

إذن فلنبدا بالعمل فلدينا عمل كثير هيا يا رفاق.

اللوحة السابعة

« مشهد تخيلي ـ باولو مع خطيبته »

ماريا : كم يدوم فراقك يا حبيبي ؟

باولو :

لا ادري على وجه التحديد ولكنه سيستغرق

وقتاً.

ماريا : ان الفراق صعب يا حبيبي !

باولو :

اعرف هذا يا ماريا ولكن انتِ تعلمين ان مهمتنا سوف تعمّ على الجميع بالخير والرفاه ومتى تمّ حفر النفق سيكون العرس الكبير للقرية ولهذه المنطقة باكملها وسيكون عرسنا مع اعراس شعبنا.

ماريا :

انني مؤمنة بقولك هذا ولكنني لا احتمل الفراق. كيف بمقدوري ان لا اصافح وجهك والمس يدك واسمع صوتك !

باولو : يجب ان تكوني قوية.

ماريا : لا تتاثر يا حبيبي ساحاول.. ساحاول.

باولو : والآن حان موعد الرحيل.

ماريا : ارجوك يا باولو.

باولو : نعم يا حبيبتي.

ماريا : ارجوك اعتني بصحتك ارجوك.

باولو : ساعتني بصحتي جيداً كوني مطمئنة.

ماريا :

الى اللقاء يا حبيبي الى اللقاء يا باولو اعتني بنفسك وساصلي من اجلك ومن اجل الرجال جميعاً.

اللوحة الثامنة

الأب : مع مَنْ تتكلم يا بني ؟!

باولو : انا ؟

الأب : نعم انت..

باولو : كنت فقط.

الأب :

تعيش الحلم تسترجع الماضي ، القرية واهلها وخطيبتك لا تفكر في مثل هذه المسائل انها ستؤذيك نَمْ يا بني و لاتفكر كثيراً.

الرجل ٣ : (بهستريا)

لا احد يستطيع مقاومتي لا احد يستطيع ان يقف امامي.. لا لا تتحركوا لا تقتربوا مني انكم تريدون قتلي لقد حكمتم عليّ بالموت انا اقوى منكم لا احد يستطيع قتلي سوف اقتلكم جميعاً.

(يتحفز الرجال للامساك به ، فهو في حالة جنونية خطرة)

الرجل ١ : قف مكانك وضع المعول جانباً.

الأب : لقد جُنّ الرجل !

الرجل ٣ :

انا استطيع ان اقتلكم واحداً بعد الآخر لا تقتربوا مني.

الرجل ٢ :

لا احد يريد قتلك يا صديقي.

الرجل ٣ :

كلا انكم تريدون قتلي وسيكون هذا النفق قبراً لكم جميعاً.

الرجل ١ :

هدىء من روعك وضع المعول جانباً.

الرجل ٣ :

مَنْ انت حتى تامرني. تعال يا متوحش سوف أهشم راسك (حركة هجوم منه. الكل ينسحبون).

الأب : لا تتحركوا نحوه انه قد فقد عقله.

الرجل ٢ :

دعونا نحاصره من كل الجهات، كونوا حذرين.

الأب :

لا لا تحاصروه سيسقط بعضكم جريحاً دعوني اتكفل انا به.

الأب : (يقترب منه بهدوء)

ولدي.. ولدي.. (روسو) لا تخف انا مثل ابيك ثق اننا لا نريد لك الأذى لو كنا نريد الأذى لاحد لما قدمت انا وابني باولو الى هذا النفق. انت ولد طيب. انا مثل ابيك احبك انت مثل ولدي ، ارجوك اعطني معولك فقد تعبت كثيراً وحملت كثيراً سيعرف ذلك اهل القرية ارجوك اعطني معولك. ، يسقط فجاة معول احد الرجال من يده بدون قصد فيثير هذا جنون (روسو) ويضرب الأب القريب منه بفاسه ».

اللوحة التاسعة

(غرفة صاحب المزرعة)

صاحب المزرعة :

الم اقل لك لقد حطمهم الجبل واخذوا يخرجون من النفق مجانين وجثثاً باردة ومصابين بالعاهات والأسقام. الم اقل لك ان الجرذان ستخرج من الجبل وسترمي نفسها تحت اقدامنا.

الصديق :

نعم يا صديقي وسننتظر في كل يوم مفاجاة جديدة.

اللوحة العاشرة

في داخل النفق

الأب :

(في لحظاته الأخيرة) ان اوراق الخريف تتساقط في هدوء ودعة لان الشتاء على وشك المجيء.

باولو : انك بخير يا ابي.

الأب :

انني ذاهب يا بني مُودّعاً كل شيء في هذه الحياة.

باولو : لا تقل هذا يا ابي.

الأب :

اريد ان اقول لك شيئاً بدا يلازمني كالظل طيلة هذه الفترة واحسب ان السيدة العذراء هي التي الهمتني الفكرة..

باولو : قُلْ يا ابي فكلي آذان مصغية.

الأب :

هل تعرف يا باولو انا احسب ان العمل في النفق سوف ينجز بالرغم من ذلك. انت مؤمن بهذا يا ولدي اليس كذلك ؟!

باولو : نعم يا ابي انا مؤمن بذلك.

الأب :

حسن جداً يا بني هذا شيء صالح. على المرء ان يؤمن دائماً بما يصنع ويجب ان يكون واثقاً من النجاح.

الأب : لا تجهد نفسك بالكلام يا ابي.

الأب :

ولكنني اتوسل اليك يا بني إن تَمّ لكم ما تريدون ، إن التقى الجمعان من الطرفين في باطن الأرض ارجوك ان تفد الى قبري وتقول لقدتَمّ ذلك يا والدي ولسوف اعرف عندئذ...

، موسيقى حزينة. تعتيم في الضوء... ثم ظهور النور من جديد ،

اللوحة الحادية عشرة

الرجل ١ :

اضربوا بمعاولكم جوف هذا الجبل فلم يبق غير القليل.

الرجل ٢ :

اضربوا بسواعدكم المفتولة هذه الصخور الصلبة.

باولو :

فتتوا بقوتكم واصراركم كل حجارة.

الرجل ٥ :

لقد عملنا كثيراً وارجو ان لا يبقى غير القليل.

الرجل ١ :

كافحوا من اجل الخبز والحب والشمس المشرقة.

الرجل ٢ :

اضربوا بمعاولكم جوف هذا الجبل فلم يبق غير القليل.

اللوحة الثانية عشرة

باولو :

لقد مضت عدة شهور ونحن في هذا النفق.

الرجل ٥ :

اكاد لا اتنفس غير الهواء العفن اين اشعة الشمس الزاهية اين الحب والخبز والنبيذ ؟

الرجل ١ :

لا تحاول ان تحلم يا رفيقي فان مثل هذه الافكار تؤذيك وتؤدي بك إما الى الجنون او الموت.

الرجل ٥ :

بماذا تريدني ان احلم يا سنيور ؟

الرجل ١ :

احلم بواقعك واعمل في الصباح اكثر لكي تطعن هذا الجبل وتصرعه ومتى ما تحقق ذلك فسوف يكون كل شيء رائعاً.

اللوحة الثالثة عشرة

الرجل ١ :

اضربوا بمعاولكم جوف هذا الجبل فلم يبق غير القليل.

الرجل ٢ :

اضربوا بسواعدكم المفتولة هذه الصخور الصلبة.

باولو :

اصمدوا واصنعوا النصر لكم ولاجيالكم القادمة.

الجميع :

لم يبق غير القليل.. لم يبق غير القليل.

باولو : اسمع.. اسمع يا رفيقي.

الرجل ١ : اي شيء.؟

باولو : اسمع اصداء العمل في الجانب الآخر.

الرجل ١ :

اوقفوا العمل يا رفاق.. اوقفوا العمل يا رفاق (الكل يتوقف عن العمل)

باولو :

اتسمع (صوت الضربات من الجانب الآخر).

الرجل ١ :

نعم.. نعم هذه هي ضربات معاول رفاقنا القادمين للقائنا في احشاء الجبل من الجهة الاخرى.

ايها الرفاق اضربوا بمعاولكم جوف هذا الجبل فلم يبق غير القليل.

اللوحة الرابعة عشرة

(تخفت الانارة تدريجياً على المكان مع موسيقى ملاءمة ثم تظهر على المنظر الذي يمثل جزءاً من مقبرة. باولو مع رفاقه قرب قبر والده وخطيبته ووالدها مع الجمع الحاشد ، باولو يضع باقة زهر على قبر والده).

باولو :

(بصوت دافيء وحزين) : ابي لقد تمّ ذلك يا ابي لقد انتصر الانسان رغم كل شيء.

« ستار مع موسيقى ملحميه »

الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار+

مسرحية في فصل واحد

◆ جليل القيسي

كُتبت هذه المسرحية بمناسبة مرور خمسين سنة على استشهاد شاعر الشعب الاسباني العظيم فيدريكو كارثيا لوركا...

+ بنيرنار.. المكان الذي اعتقل فيه الشاعر، وبقي ثمة ليلة واحدة ومن ثم أعدم في اليوم التالي.



شخصيات المسرحية

فيدريكو كارثيا لوركا — شاعر اسبانيا العظيم
ديونسيكو كوتراليز — موسيقار غرناطة العظيم
خوسيه كوزمان — قائد عسكري
انخلينا كونزاليز — خادمة لوركا..
ماركريتا خيركو
لولا ممبريفس — ممثلتان مثقفتان، وأروع مَنْ جسدتا الشخصيات النسائية للشاعر..
شاب
شابة
رجل ١
رجل ٢
امرأة عجوز
رجل عجوز
ضابط
صبي

يصاحب المسرحية منذ البداية حتى النهاية عزف جميل على الكيتار. ويتنوع العزف حسب المشهد والموقف.. يسلط ضوء اخضر على لافتة صغيرة مكتوب عليها (سنة ١٩٣١)... يدخل صبي يحمل مجموعة صحف ، وينادي بحماس وبصوتٍ عالٍ.

صبي :

لقد هرب الملك.. آخر خبر.. لقد هرب الملك.. الملك هرب.. (يلوح بصحيفة..) الملك... هرب... (يدخل رجل ، يوقف الصبي ، وياخذ صحيفة... يقرا.)

الرجل :

آه... فعلاً... لقد هرب الملك... هاها... الملوك اما يهربون في الاخير ، أو يقتلون في قصورهم... هاها... سيف ديموقليس خيطه رفيع جداً فوق رؤوسهم... لقد كان هذا متوقعاً... إذن وداعاً للانظام الملكي... وداعاً لكابوس الاقطاع ... (بفرح) تلك هي شطآن الجمهورية تلوح... زبد الجماهير ستشع مثل الفضة... (تُسمع هتافات ، واجراس ، ويستطيع المخرج إن اراد ان يُظهر جوانب من الأحداث فوق شاشة صغيرة في مكانٍ ما من المسرح..) لتدق الأجراس... وليعم الفرح اسبانيا التي تخشبت من العذاب. (يهتف) الفرح... الفرح.

(يدخل رجل آخر).

الرجل ٢ : (بتعجب) هل حقاً هرب الملك ؟

الرجل ١ :

الا تسمع الهتافات ؟ انظر... (يقدم له الصحيفة) اقرا. المانشيت يلمع بااللون الأحمر... هرب... الملك...

الرجل ٢ :

مَنْ يدري... ربما انه خبر مفبرك.... ملفق... كذبة مثلاً.

الرجل ١ :

كذبة ! ؟ وهل نحن في الأول من نيسان ؟ وحتى في الأول من نيسان ، هل هناك صحفي يجرؤ ان يكتب مانشيتاً بهذا اللون والحجم.. هاها... تقول ملفق ؟ لا.. انه خبر حقيقي.. حقيقي جداً..

الرجل ٢ :

(يتنهد) حقيقي جداً... (ينظر الى السماء). اعنا ايها المسيح الحبيب... احفظنا ايها الرب... نجنا من الكوارث.

الرجل ١ : (بتعجب شديد) اية كوارث تقصد ؟

الرجل ٢ :

(بسخرية) وهل تغيير نظام ما لعبة... انها تبدو كذلك في مسرحيات شكسبير... انها ليست مصارعة ثيران يُقتل فيه الثور فقط ، واحياناً المصارع... ايه ، سيموت الكثير من المشاهدين ايضاً.

الرجل ١ :

اله ؟... انت متشائم... ملك اخرق كان يحكم الوطن... الآن لا حاجة لنا به ، ولا بحاشيته ، وهرب بجلده... وحان الوقت لكي نحكم انفسنا بانفسنا.

الرجل ٢ :

(بهزء) نحكم انفسنا ! ربما لا.. وربما نعم... انا اشعر بعواصف سوداء... ارى ان السهول في اسبانيا بدلاً من ان تخضر ، سوف تصفر ، بل تسود.

الرجل ١ :

(بتعجب شديد) ماذا ؟ اتهذي... لماذا... تصفر ، وتسود. لماذا ؟

الرجل ٢ :

وستبقى اسبانيا حزينة ، وتذبل مثل الوردة المقطوعة.. وكل واحد منا سوف يتحسر ذات يوم ، مَنْ يدري ، سوف يتحسر طويلاً... ولسنوات طويلة لن نسمع سوى صلوات مهموسة ، وادعية للمسيح ، والعذراء ، ولكل القديسين من اجل السلام.. سترى كثيراً من الدموع تسح من العيون الجميلة. (وقفة.. يزفر) سوف يتقبلون مضطرين في مواقف صعبة جرعة الموت اللطيفة بحب...

الرجل ١ :

(بغضب) انت ! انت حتماً ملكي..!

الرجل ٢ :

لا... لكن ثمة صوت في قلبي يقول ان النهايات الجميلة ستذوب اسىً ، والشفاه ستطبق حزناً..*

الرجل ١ :

كل هذه الكوارث من اجل هروب ملك بائس ؟

الرجل ٢ : ربما نعم... ربما لا ايضاً.

الرجل ١ :

ما هذه اللازمة التي تكررها ، ربما نعم ، ربما لا...

الرجل ٢ :

سيدوي البركان.... البركان... اوه... واي بركان...

الرجل ١ :

(بتعجب شديد) ماذا ؟ هل انت عرّاف...

الرجل ٢ :

(بحرارة). ايها السيد ، بعد هروب الملوك ، يظهر رجال امثال روبسبير ، ودانتي ، وسان جوست ، وكميل دى مولان*... هل حقاً نسينا جارتنا العزيزة فرنسا... انها على مبعدة امتار منا... نعم... تلك هي هناك خلف جبالنا الجميلة.... تذكر ثورتها...

الرجل ١ :

(بغضب) لا لا... انت حتماً ملكي ، بل بالتاكيد عميل ملكي... اسمع نصيحة لله وابلع لسانك... (هتافات قوية ، واجراس...) استمع جيداً الى هتافات الجماهير السعيدة... إذا تكلمت بهذا الحماس عن الملك ، وبتلك الرنة الحزينة عن هروب الملك ، اشك ان تسلم بجلدك..

الرجل ٢ :

صدقني لست حزيناً لهروب الملك... ابداً... انني حزين لان اسبانيا الحبيبة ستحاط بالرعود من كل جانب ، اوه ، ولسنوات سوداء طويلة...

الرجل ١ :

(يكلم نفسه) أيتها العذراء... ايها المسيح

(×) يُقال ان الشعب الاسباني عامة يتكلم دائماً بشفافية للغاية قريبة الى الشعر.

(×) من قادة الثورة الفرنسية

الطيب.... (بغضب) وهل بعد هذا تقول لي انك لست حزيناً على هروب الملك ؟ وانت لست ملكياً...!

الرجل ٢ :

اسبانيا.... ايها السيد ، انت منفعل جداً... ان اسبانيا قريباً ستصبح مثل حفرة مليئة بالدم... نعم... بعد ان كانت عروساً مطرزة بالأكاليل.

الرجل ١ :

(بغضب) اخرس... (تُسمع هتافات قوية) اسبانيا تمور فرحاً ، وحباً ، وسعادة ، لهروب الملك ، وانت تغلي اسىً وحزناً عليه..

الرجل ٢ :

اسبانيا ، آه ، ستتحول الى مصهر مخيف...

الرجل ١ : مصهر !

الرجل ٢ : مصهر للجثث...

الرجل ١ : بل ستتحول الى جنة عدن...

الرجل ٢ :

ابداً... تحرق التماثيل ، والكتب الجميلة ، وعلى الأرض الطيبة تلقى الاحشاء... سيكون هناك الكثير من الكبريت ، والجنون ، والصراخ ، والموت... سترى... سترى...

الرجل ١ :

(يصرخ بقوة في وجه الرجل ٢). اخرس ايها الملكي... ابلع لسانك...

الرجل ٢ :

(ببرود). ايها الجمهوري ، حاول ان ترى من خلال الضباب الكثيف جيداً... (هتافات اقوى..) انني ارى عذابات كثيرة وراء هذه الهتافات ، اراها بوضوح من وراء الستارة ، اراها في كل مكان..

الرجل ١ :

انت ملكي ، لا يرى ابعد من انفه... اسمع ، لتكن هناك كوارث لا سمح الله ، فالجمهورية مع ذلك قرنفلة نضعها عى قلوبنا ونرعاها بحبنا.

الرجل ٢ :

(ضاحكاً بسخرية) قرنفلة.! نعم قرنفلة.. لكنها سرعان ما تذبل بين الأيدي المدججة بالغضب ، والانفعال..

الرجل ١ :

القرنفلة تنمو.... انت تعرف انها تنمو دائماً..

الرجل ٢ :

ربما.... لكنني ارى ظلماً ، وظلاماً في الافق... ارى قتالاً ينمو مثل قرنفلتك..

الرجل ١ :

ايها الملكي ، اهرب.... اترك هذا المكان.... انا اغفر لك حبك للملك ، لكن لن اسمح لك ابداً ان تهذي بالكوارث ، والظلام ، والموت. اهرب.. لقد تحمل هذا الشعب العذاب مثلما تتحمل الصحارى الشمس وهي تلمع... هذا الشعب المسكين ظل يلمع في فقره ، في عذابه مثلما تلمع حبات الرمل... شعب تحمل عبء ونزوات ، وظلم الملكية ، والاقطاع ، والكنيسة ، فوق ظهره جيلاً بعد آخر.. ماذا ؟ هل حقاً خلقنا بؤساء بالوراثة ؟ الا يحق لهذا الشعب ان يلقي عن ظهره ذاك العبء ، ويبني مصيره.

الرجل ٢ :

يبني مصيره..! هاها... كلمات... كلمات.. هاها... عندما يجيء الرعد...

الرجل ١ :

اخرس ايها الثرثار... اخذك الرعد مع ملكك ، وكل حاشيته.

الرجل ٢ :

سترى كيف تسقط الصاعقة... صدقني لن يكون هناك غسق حقيقي. ويصبح الليل طويلاً... طويلاً...

الرجل ١ :

ثرثار... خائن... (يمر صبي آخر يحمل مجموعة صحف وينادي) هرب الملك... شاعرنا الكبير خورخه گسيين سيعود من منفاه.. الأستاذ الجامعي الكبير دى لوس ريوس سيعود الى الوطن...

الرجل ٢ :

هاهاها.... الشاعر الكبير خورخه كيين سيعود... لا... لن يعود... الريح ستهب.. ستهب...

الرجل ١ :

الريح ستهب فعلاً.. لتكنس كل من له علاقة بالملك والملكية....

الرجل ٢ :

(كما لو يمثل فوق المسرح) ستهب بقوة.... وتكسر ظهوراً كثيرةً من ملكيين اولاً ، ثم من الجمهوريين ، والحياديين المساكين.

الرجل ١ :

سترى ان الريح سوف لن تكنس سوى الأشياء الهشة. (وقفة) اذهب يا رجل... انني في هذه الدقائق سعيد جداً بهروب الملك اولاً ، ثانية ذاهب لمشاهدة مسرحية — ماريا بنيدا — للوركا الساحر... ارجوك لا تفور دمي ، وغادر المكان من غير محاضرات عن الرياح والكوارث...

الرجل ٢ :

(وكانه يلقي قصيدة). الريح ستغطي اسبانيا بغمامة ، بغبار ، وبالطين المصهور...

الرجل ١ :

(يندفع ليشتبك معه في قتال) اقطع لسانك ولا تفور دمي.. ايها... الملكي... الثرثار...

الرجل ٢ :

(ببرود اعصاب.) انظر... هكذا ستبدأ الكوارث... نحن حارون جداً بطبعنا... لقد زرع فينا العرب حرارة الدم والجراة ، والانفعال... وهذا الدم الحار سيكون سبب كوارثنا... (بنفس طريقة الالقاء الأول) براكين... هناك براكين تحت جلودنا... الشفافة... من مجرد حديث نشتبك مع بعض ، وتلمع الخناجر فجاة... (وقفة) اذهب لمشاهدة لوركا... انا الآخر احب هذا الشاعر الرقيق.. اذهب واستمع الى كلمات — ماريا — وهي تطرز فوق المنديل كلمات الحرية ، والمساواة ، والقانون...

الرجل ١ :

(يتنهد بعمق عدة مرات) اعتقد من الاحسن ان اذهب... انت بعقلك الملكي ، وانا بمشاعري الشعبية ، ودمي الحار

لن نتفاهم... شيء مضحك ، لا اعرفك ، ولا تعرفني ، واسمعتني كل هذا الحديث عن الكوارث... (يخرجان... الكيتار يخرج لحناً رومانسياً حالماً... نسمع اغنية حب... للمناسبة ، ان جميع القصائد في المسرحية باستثناء واحدة فقط للشاعر بابلو نيرودا ، اما البقية فللوركا...... الاغنية تقول)

كان ذاك في ليلة القديس جيمز
وكان الامر هكذا قد دُبر
مصابيح الشارع قد انتعشت
عند مشارف المدينة
مسست نهديها النائمين..(×)

(تدخل شابة جميلة حالمة الوجه تحمل بيدها ديوان ـ اغاني الفجر ـ للوركا ، ومعها شاب وسيم... الاغنية تستمر بصوت اقرب الى الهمس... يجلسان فوق المصطبة...)

الشاب : اي صوت جميل..!

الشابة : فيه حنان غامض... واية كلمات ساحرة..!

الشاب : كانها تحكي عن مشاعرنا.

الشابة : هل يمل العشاق مثل هذه الاغاني ؟

الشاب : مستحيل... استمعي ، وهو يقول ! مصابيح الشارع قد انتعشت عند مشارف المدينة... إلهي ، هذه الكلمات كانها تروي ظمأً غريباً في داخلي.

الشابة : يا حبيبي... اتعرف..؟ ان الاغنية جعلتني اعثر فجاة على شيء هارب في داخلي.

الشاب : ما هو ذاك الشيء الهارب يا طائري..؟

الشابة : (تطلق ضحكة خلوة). لا اعرف ما هو.. شيء اشعر به... مثل الموجة... موجة مضطربة ، لكن جميلة... اشعر به فقط... آه... الاغنية ، وذاك الصوت الاخضر ، والآهات ، جعلتني اشعروانا معك بالحياة اكثر... (تريح راسها فوق كتف الشاب) انني الآن سعيدة جداً... جداً.

الشاب : ما اجمل نظراتك.....!

الشابة : (تمس جبين الشاب بروؤس اصابعها) كم انا بحاجة الى جبينك. عيناك لن ينطفىء لمعانهما...

الشاب : (بتاوه جميل) يا ربيعي الدائم..! (المغني يردد مرة اخرى بهمس جميل)

عند مشارف المدينة
مسست نهديها النائمين

لمن كلمات الاغنية ؟

الشابة : للوركا... وهل تحتاج الاذن الى الكثير من رهافة السمع لتمييز كلمات لوركا الحبيب...

الشاب : كلماته ملتهبة دائماً.

الشابة : اوه... اجل... كلماته مثل القبلات الحارة لن تفقد مذاقها.. (وقفة) هل اخبرتك انني التقيت به قبل ايام مع نخبة من الفنانين

الشباب ؟

الشاب : لا... كيف وجدته ؟

الشابة : آه يا البيرتو.. ماذا اقول ؟ انه وسيم ، ويلتهب حماساً..

الشاب : وهل تعرفت عليه ؟.

الشابة : عرفني به صديقي الشاعر الفانسو... آه... البيرتو ، لو تراه.. لوركا... إلهي ، رغم امتلائه بالفرح ، والضحك ، يبدو فجاة مثل المجروح... عيناه صافيتان... لوركا يلمع ببريق من اعلى راسه الى قدميه..

الشاب : كيف يتكلم ؟.

الشابة : يتكلم بطلاقة غريبة... رايته يتكلم مع المخرج لويس بونيول تارة ، وبحركاته الجميلة يلتفت ويكلم هيراردو دييكو ، ثم برفق يكلم الرسام سلفادور دالي... والجميع يستمعون اليه بحماس لاهب... كنت اراقبه وكانني اراه في حلمي ، وانا ، وانا مثل الضائعة..

الشاب : انت مجنونة به...

الشابة : بشِعْرِهِ يا حبيبي... (تفتح الديوان لا على التعيين ، وتقرا بحرارة)

العشاق المئة
يرقدون الى الابد
تحت اليابسة
للاندلس
دروب طويلة حمراء
لقرطبة اشجار زيتون حمراء
حيث مئة صليب
غُرست تذكاراً لهم..

(تتوقف عن القراءة... تكلم الشاب بدفء) طبعاً احبه يا البيرتو... لكن ليس بقدر جنوني بك... آه... اغفر لي حبي الشديد للوركا...

الشاب : وهل انا صبي لاغار من لوركا...

الشابة : إيه ، لوركا كل الفصول للعشاق من امثالنا... لوركا كل المدن للاحباب بل هو كل الحقول والجبال والسهول.. صدقني لوركا وحده سيعيد بشعرنا امجاده ، فراى لويس دى ليون ، وفرناندو دي ايريرا ، والقديسة الحبيبة تيريزا ، ولويس دى كونكورا.. (وقفة)

الشاب : للمناسبة ، ما آخر اخبار هروب الملك ؟

الشابة : (تريح راسها بحنان فوق كتف الشاب.) ما لنا ولهروب الملك.. ليهرب... ما الملك بالنسبة لك ولي... انت ولوركا مليكاي...

الشاب : شكراً يا عزيزتي... هل اسرتك من الليبراليين ؟

الشابة : وهل هذا يحتاج لسؤال ؟

الشاب : ولوركا..؟

(×) يستطيع المخرج الذي يفكر في اخراج هذه المسرحية ان يختار القصائد التي يراها اقرب الى ذهنه وروحه ، سيما وان لوركا العظيم بحر لا متناه...

الشابة :
لوركا وطني غيور... انه مليء بالحب لاسبانيا الى درجة الجنون. هو الآخر ليبرالي.

الشاب :
حتماً بعد الآن سيكتب اشعاراً ساحرة..

الشابة :
حتماً... كلنا سنكتب بحرية... ونعمل بحرية... لنصلّ يا البيرتو ان يمطر الرب على اسبانيا العزيزة شعاعاً ذهبياً من الطمانينة ، والحب ، والسعادة...

الشاب :
آمين... (يضع يده حول خصرها) اقتربي مني... نحن ما زلنا صغاراً على هموم السياسة... حالياً ، لا يهمني اي شيء سوى ومضات عينيك ، ضحكتك صوتك..

الشابة :
(وهي تقترب منه) يا صيادي العزيز.

الشاب : يا صيادتي الذكية..

الشابة :
(بصوت رفيع ومؤثر) يا حبيبي الذي ينبع من نومي مثل الملاك.

الشاب :
لا استطيع ان اتبارى معك في استعمال الكلمات الجميلة ايتها الشاعرة الجميلة.

الشابة :
يكفي انك برقتك تقول لي الكثير وتشعل في الحب..

الشاب :
انت دائماً تصيبينني في اماكني السرية بقوة.

الشابة :
اعرف اين يقع كعب اخيل في جسدك.

الشاب : صيادة ماهرة..

الشابة :
جداً... آه... كنت تتصور نفسك عصيا على غزواتي.

الشاب :
في البدء نعم... لكنك كشاعرة خبيرة بثمار غابات الرجل.

الشابة : (بغنج) وباشواكهم ايضاً.

الشاب :
انت... آه... شيطانة حقيقية في تذوقي.

الشابة :
هاهاهاها... لان لدي عدة عيون ، وعدة ارواح..

الشاب : هرة بشرية..

الشابة :
هيا... انهض يا عزيزي لنذهب الى الحانة التي يتردد عليها لوركا.. من المحتمل ، بل اكيد انه سيجيء هذا المساء مع شلته ، ويغرد هناك باشعاره.. هيا...

الشاب : لنذهب...

الشابة :
هناك سيحتفلون وسط الانخاب بهروب الملك ، ولنستمع الى قصائده الحارة ، والى اغاني الغجر...

الشاب :
لنذهب يا عزيزتي... (يخرجان... اظلام... يسلط ضوء على رجل عجوز ، وامراة عجوز. يجلسان برفق في نفس المكان الذي كان فيه الشاب والشابة...)

المراة العجوز :
اجلس يا عزيزي... لقد هدني التعب انت مشاء جيد... اما انا.. لا... آآآآ من الم ظهري... اجلس... هنا اهدا قليلاً... (تعثر على كتاب) آه... احدهم نسي هذا الكتاب... (تقرا) انه ديوان اغاني الغجر للوركا...

الرجل العجوز :
اعتقد انه يعود لتلك الشابة التي رايناها بصحبة صديقها... لن تكون بحاجة اليه ومعها ذاك الشاب الوسيم...

المراة العجوز : كانا سعيدين جداً..

الرجل العجوز :
انهما جسدان لدنان الآن... حتماً سعيدان وهما متيمان ببعض.

المراة العجوز :
(هتافات من بعيد) ماذا ؟ الم تتعب حناجرهم... يزعقون وكانهم بط عراقي...

الرجل العجوز :
ما لنا وما دخلنا بهتافاتهم... ثم لماذا انت غاضبة...؟ هل يهتفون بحنجرتك ؟

المراة العجوز :
هذه الفوضى... إلهي...! هرب الملك... ملك... اليس لديهم هموم سوى الملك - اليس هذا زمن المجانين... خلال نهار واحد اضطربت اسبانيا كلها.

الرجل العجوز :
لتضطرب كما تشاء طالما ان الناس سعداء.

المراة العجوز :
الا ترى معي يا راموس ان هناك الكثير من العواصف تطفو في الافق..

الرجل العجوز :
ارجوك... افتحي فمك بخير يا عزيزتي ، ولا تكلميني مثل ساحرات مكبث... نحن في اواخر عمرنا... لا.. لن نرى اية عواصف ، لاننا سنغادر الى الأبد.. (صمت قصير... تسمع اغنية بنفس ذاك الصوت الجميل..)

آن لنا، إن شئنا ان نقود شهيتنا
خلال عروق المرجان والعري السماوي
الرائحة
غداً تكون عاطفتنا صخرة، وبالزمن،
تاتي ريح لتنام بين الأغصان..

المراة العجوز :
اليست هي نفس الأغنية التي سمعناها في الحانة ؟

الرجل العجوز : هي بالضبط..

المراة العجوز :
(بتنهد حار) هذا الشاب فيدريكو كارثيا لوركا كلماته تضرب القلب مباشرة... اليس كذلك يا عزيزي راموس ؟

الرجل العجوز :
(ببرود) انني افضل عليه الشاعر غونغورا... نعم غونغورا اكثر شاعرية منه.

المراة العجوز :
انه لذيذ جداً ، مثل الخبز الحار... (تسمع هتافات) إلهي ، حتى هذا المكان الهادىء لم يسلم من الهتافات... اقسم يا راموس ، ستسقط اعشاش عصافير ابرياء من وراء هذه الهتافات.. غداً كما تقول الأغنية ،

تكون العواطف صخرة...

الرجل العجوز:

ربما... الكل منذ اليوم نفش ريشه مثل الديك الرومي.. (بسخرية) هرب الملك... هرب حاشيته...

المرأة العجوز:

(بسخرية) ماذا لو رجع..؟ الكل يهرب مثل ثعلب الغابة.

الرجل العجوز:

حالياً... مليئون بالآمال... انهم الآن بالونات من الأمل.

المرأة العجوز:

آمال... هاها... آمال... هراء... بل مليئون بالفقاقيع.. يا عزيزي راموس، حمداً لله، كلانا بعيد عن السياسة، لكن الذي يسمعنا يتصورنا ملكيين عنيدين... انني حزينة لاسبانيا الحبيبة.. ثق ان الهدوء انتهى في بلدنا... (تسلمه ديوان لوركا) خذ يا عزيزي اقرا لي شيئاً للوركا...

الرجل العجوز: نظارتي ليست معي..

المرأة العجوز:

نذهب إذن... لا تنس ان تقرا لي عدة قصائد قبل النوم.

الرجل العجوز:

حاضر يا عزيزتي... اعطني يدك.. انهضي.. (يغادران المسرح بخطوات قصيرة وحزينة... اظلام.. نسمع خلاله اغنية اسبانية حزينة ـ يختارها المخرج، وحبذا لو تكون من الاغاني الجبلية. يستمر الاظلام دليل مرور وقت طويل. يسلط ضوء على تقويم كبير نعرف من خلاله، انه اليوم السابع عشر من آب ١٩٣٦... يتحرك الضوء ببطء، ويسلط على وجه قائد الحرب الكتائبي ـ خوسيه كوزمان، وهو مضطرب للغاية، ويدخن بشراهة.. خوسيه رجل منقبض الوجه، جاف، عنيد، دموي السلوك، وحشي النظرات. بعد قليل يدخل ضابط شاب، يحيي القائد خوسيه... يلعب العزف على الكيتار دوراً مؤثراً...)

الضابط:

سيدي القائد، اخيراً عثرت على المدعو فيدريكو كارثيا لوركا.

القائد خوسيه:

(ينتفض من مكانه مثل الملسوع.) حقاً. برافو.. برافو.. اين عثرت عليه؟

الضابط:

كان معتقلاً من قبل النائب السابق للتحالف الاسباني المستقل رامون رويث النسو عند اسرة روسالس.

القائد خوسيه:

آه... هناك... في شارع انكو...

الضابط:

بالضبط يا سيدي... هل تريدني ان آتِ به الى هنا؟

القائد خوسيه:

طبعاً... سيكون لي مع هذا الفوضوي حساب عسير... ساجعل صوته المغرد بلا صدى... ساحطم مراياه على رأسه. ساطفىء له بصره... (بحركة سريعة وغاضبة) اذهب واجلبه بسرعة..

الضابط:

حالاً سيدي.. (يخرج. بعد قليل يدخل لوركا، وهو، رغم تعبه الشديد، رابط الجاش، متماسك).

القائد خوسيه:

(بضحكة ساخرة...) واخيراً... اهلاً بك ايها الجمهوري... ايها البلبل... ايها الغجري... لقد كنت تؤجج الاماكن الحارة في مشاعر الجماهير... كنت تغرد لهم... (يشعل سيجارة جديدة، ويدخن بشراهة..) أما كنت ايها البلبل تخشى من غضبه وتصادم الكبار... انظر... هذا ما فعله تصادم الكبار... جلب كل هذه الكارثة، والدم، ودفع الضعاف، والعجزة، والأبرياء، والشباب، افدح الأثمان.... (وقفة) القتلى بمئات الآلاف... وانت، بدلاً من ان تصمت رحت تغرد للجماهير اكثر فاكثر... اقصد لأولئك الضعاف، والعجزة.. تكلم..

لوركا:

ماذا اقول ايها السيد القائد، وانت من اللحظات الاولى تكلمني بلهجة كلها تهديد..

القائد خوسيه:

وهل تريدني ان اكلمك بلغة حميمة؟ كيف تريدني ان اكلمك؟ بلغة العنادل؟ أم بلغة القبرات، والبلابل... (بصوت مثل الصرير) لقد هيجت باشعارك الأماكن المخفية عند الغوغاء... أما كنت تخاف من مثل هذا اليوم! اتعرف ما معنى الخوف؟ انت تكلمت عنه في قصائدك كثيراً... ما رايك بالخوف.

لوركا:

انا لا ادعو حتى لعدوي ان يذوق طعم الخوف..

القائد خوسيه:

لماذا إذن كنت تغرد؟ كنت تمجد... وتؤجج...

لوركا:

(ببرود اعصاب) اجل كنت أغرد، لكنني لم امجد، ولم أؤجج..

القائد خوسيه: تكذب.. انت كذاب.

لوركا: انا احتقر الكذب..

القائد خوسيه:

حسن... اليك هذه الابيات من شعرك (يتصفح كتاباً ويقرا).

دم الرياح الهوج التي تكتسح
من الجبال الوعرة ما تغتصبه
دم هجمة محيط لا ريح فيه
دم البحيرة الساكنة الناعسة

(وقفة قصيرة) دم... دم... قل لي إذن كيف تكون الاثارة؟ كيف يكون العصيان..!

لوركا:

لا علاقة لهذه الابيات ابداً بالاثارة، والعصيان..

القائد خوسيه:

ايها الشاعر لا تحاول ان تكون ابيض مثل الحليب...

لوركا: لقد كنت كذلك طوال حياتي.

القائد خوسيه: يا لوجهك المنتحب...

لوركا: وجه شاعر شريف..

القائد خوسيه:

هاها... شاعر شريف... نحن نحتقر

الشعراء... انهم مجرد غربان تنعق... يا فيدريكو كارثيا لوركا ، انت لم تكن نظيفاً ، ولا ابيض مثل الحليب...

لوركا : لقد كنت نظيفاً مثل الذهب الخالص..

القائد خوسيه :

(يصرخ في وجه لوركا) لا لا... كنت عاصفة... كنت بركاناً علينا وعلى نظامنا ، وعلى كل الجنرالات... كنت فوهة نار... كنت رعداً علينا... كنت ثورة الانتظار للغوغاء...

لوركا :

انت تبالغ في مكانتي ودوري... ايها القائد يمكن كل إنسان ان يفهم ويترجم كلماتي كما يشاء.

القائد خوسيه :

تقول انك لست ليبرالياً... جمهورياً... حسن.. ماذا تقول عن مسرحية ماريا بنيدا..؟ مَنْ اعاد تجسيد حياة هذه الثورية فوق المسرح ؟ ماريا بنيدا بطلتكم التي طرزت لكم فوق المنديل ، حرية... مساواة... قانون... والتي قتلناها نحن الملكيون...

لوركا : اسبانيا كلها تفتخر بماريا بنيدا...

القائد خوسيه :

لقد سكبت ماريا بنيدا الدم في الشوارع. وانت مجدتها... انت تردد كلمات كلها دم ، دم الرياح ، دم الجبال ، دم همجية ، وتقول انت برىء... ماذا يا فيدريكو ، هل تتصورني غبياً ، ساذجاً ، لا افهم اي شيء..

لوركا :

الشعر سيدي القائد لا يُفَسّر... وانت تفسر شعري بطريقتك الخاصة لتشكل عليّ تهمة..

القائد خوسيه :

لكن الدم هو دم... وهل يحتاج الدم للتفسير.. كلماتك واضحة ، نعم... ومليئة بالاحقاد ضدنا... كلماتك حمم... (بغضب) ان الذي يطلق الحمم علينا يجب ان يتوقع منا حمماً... عليك ان تدفع ثمن اشعارك يا فيدريكو ، كما دفعت ماريا بنيدا حياتها ثمناً من اجل المساواة والحرية ، والقانون... اليس كذلك ؟

لوركا :

لقد كنت حمماً على اعداء اسبانيا فقط ، لان اسبانيا كشاعر كانت دائماً في قلبي..

القائد خوسيه :

(بانفعال) إذن كنت حمماً علينا... نحن الفاشست..

لوركا :

هل انت عدو لاسبانيا..! (وقفة) هل حقاً انت عدو لاسبانيا ؟

القائد خوسيه :

(يتكلم وكأنه يمضغ الكلمات) كنت واسقف عدواً لكم انتم ، ولجمهوريتكم الحقيرة... انتم ايتها الارواح الشريرة المرتعدة. ايتها القلوب الصغيرة... ايتها الارواح التي تتكسر من الضربات الاولى... ايتها الاجساد الناعمة... تكلم..

لوركا :

إن روحي ايها القائد كبيرة ، وكذلك قلبي كبير وقوي... اجل غردت لشعبي.. لِمَنْ يُغرد الشاعر إذا لم يغرد لشعبه.. في هذه الزنزانة ، وامام هذه الزوبعة من الكلمات الهستيرية التي تطلقها في وجهي بعنجهية ، وانا اسيرك ، لا تظنني ابداً اخاف منك ، وارتعد ، وارجو ألاّ تستغل تهذيبي العالي.

القائد خوسيه :

تهذيبك العالي..!؟ اعرف انك لن تخاف من صوت البوق.. وعيونك لن تدمع ايها الاندلسي...

لوركا :

امام هكذا لغة صدئة لن اخاف... لكن قلبي يحزن ، بل يشحب الوجه خجلاً من كلماتك ولغتك..

القائد خوسيه :

الا تعجبك لغتي ؟.. يا فيدريكو ؟ ان صوتي وصوت جنرالاتنا سيكون مثل الشهب المتنفضة. سنذيق من تكلم عنا بسوء ولو بهمس ، او مَنْ مجّد الجمهورية ، (يصرخ) الموت... الموت... وحتى الابرياء منهم سنضع حول اعناقهم النير... (بتوتر وصوت عال) سنصبح بعد اليوم اسوداً نزار في وجه مَنْ يحلم بلفظ كلمة الجمهورية... (يصرخ) سنحطم... سنحطم... (يقترب من لوركا ويصفعه بقوة) سنحطم... نعم سنحطم... مثل هذه الرؤوس التي منها تنبعث افكار مجنونة ، وكلمات مثل : السعادة ، والحب ، والاخوة ، والقرنفل ، والزيتون ، وحمامات... (وقفة) يا فيدريكو ، الست بعد هذه المأساة نادماً ؟

لوركا :

نادماً... يا لك من إنسان صغير..!

القائد خوسيه : انا ! انا إنسان صغير..!

لوركا :

ايها القائد خوسيه ، لقد عاملت نفسي بصدق شاعر شريف ، ونظيف... قبل قليل صفعتني ، لانك إنسان غير متماسك ، وغير مهذب على الاطلاق.. انظر الى عيني ايها القائد... هل ترى فيها رجفة؟ مستحيل... لن ترى فيها رجفة واحدة... انا لم افعل شيئاً لاندم عليه.. وبعد تلك الصفعة الجبانة لم اعد املك ما يؤلمني فقدانه..

القائد خوسيه :

آ آ آ آ... حقاً... لم تعد تملك ما يؤلمك فقده.

لوركا : ابداً... ابداً..

القائد خوسيه :

طبعاً... لقد ماتت ثورتكم... هاها... كنتم بثورتكم تريدون اعادة النهر الى الوراء...

لوركا : النهر دائماً يتدفق الى الامام..

القائد خوسيه : نهرنا نحن وليس نهركم.

لوركا : انا اقصد نهر الشعب الاسباني..

القائد خوسيه :

هاهاهاها... هذا النهر سيجف بعد اشهر.

لوركا : وهل يجف البحر..

القائد خوسيه :

الشعب... مجرد نكتة... هاها... ايها الشاعر ، لقد كان هذا الشعب قانعاً ، خانعاً ، صامتاً ، يعمل بداب النملة ، وكنا نقوده كما نشاء ، وجئتم انتم ، يا إلهي ،

نسجتم له احلاماً جميلة ، ثم موتاً خاصاً...

لوركا :

الشعب ايها القائد ، وحده يعرف كيف يصنع حياته ، ويحقق احلامه.. انه فنان عظيم يعرف متى يبعث الحياة في سمائه وارضه..

القائد خوسيه :

هل بعد هذا تقول انك لست جمهورياً.

لوركا :

لم اعط مثل هذا التصريح ابداً... الشعب كله اراد الجمهورية... انتم شهرتم المدي عليها وانهلتم بالطعن... انتم لوثتم مياه وارض اسبانيا بالدماء... لقد كانت هذه الارض مخنوقة... مخنوقة..

القائد خوسيه :

مخنوقة ؟ تكلمني بالالغاز ؟ حسن... الارض كانت مخنوقة. ماذا فعلتم انتم لها.. جئتم وقطعتم عنها العيون ، والانهار...

لوركا :

اسمع ايها القائد ، يقولون ان اسبانيا شبه جزيرة ، غير انها في الحقيقة جزيرة.. انها محاطة بشعب من الماء والشمس. انتم قطعتم عنها العيون... لقد خنتموها مؤقتاً.

القائد خوسيه :

تكلمني بلغة الشاعر... شعب من الماء والشمس...

لوركا : انني شاعر بالفطرة ايها القائد.

القائد خوسيه :

لماذا تكلمني كإنسان مهذب جداً..

لوركا : كذلك انا مهذب بالفطرة..

القائد خوسيه :

(بسخرية) وبالفطرة تعرف كيف تؤلب الجماهير ضدنا.. اليس كذلك ؟

لوركا :

الشعب ايها القائد ، اشعل شعلة الثورة بنفسه ، ولن يفيد معه الف لوركا عند حاجته لشيء.

القائد خوسيه : حقاً ؟

لوركا :

طبعاً.. لو كنت تفهم لغته الحقيقية لاعطيتني الحق فيما اقول. وشعبي لم يستطع ان يبقى الى الأبد في عزلته الصقيعية.

القائد خوسيه :

هاهاهاها... عزلته الصقيعية.. لا.. سيبقى.. وسنضرب حوله هذا الصقيع الى الأبد.

لوركا :

انت تعرف ان زفير الشعب حار جداً.. مثل زفير الصحراء. يعرف متى ينزل الى الشوارع ، والمدن ، ومتى يكون في السهول ، والجبال..

القائد خوسيه :

يبدوان مخابراتنا لا تعرفك جيداً... لقد قالوا لي : انك رقيق جداً.

لوركا :

الهذا السبب منذ البداية مارست معي ساديتك... حسن.. انا رقيق جداً... والرقة ايها القائد مثل الشعر ، هو الآخرطبع في...

القائد خوسيه :

لكنك في هذه الثكنة ، وفي هذه الغرفة بالذات ، اي في هذا المكان المصيري... (وقفة.. تُسمع اطلاقات سريعة) تتصرف معي وكانك خليط من الديك الرومي والاوز...

لوركا : ماذا تقصد ؟

القائد خوسيه :

كلماتي واضحة... اي انك حاد المزاج جداً... وجريء..

لوركا :

حاد المزاج... لا... انا هادىء المزاج... متماسك ، ومعنوياتي جيدة... وجريء طبعاً...

القائد خوسيه :

وقالوا لي انك رهيف المشاعر.

لوركا :

(بسخرية) إذن كنت تطاردني عن طريق جواسيسك.

القائد خوسيه :

طبعاً.. طبعاً.. انت عدونا اللدود... كنت اريد ان اعرف عنك كل شيء.. لقد اعطتني المخابرات عنك معلومات خاطئة جداً. كنت اتصور انك سرعان ما تنهار...

لوركا :

انهار ! انا الاندلسي الشريف انهار..! انني ايها القائد كشاعر عند الضرورة ، وفي الظروف المصيرية امتلك جراة برومثية.

القائد خوسيه :

(يقترب من لوركا ويصفعه مرة أخرى) بروميثية... ومثله تتحدى الارض والسماء...

لوركا :

(ببرود) بسالتك المضحكة معي وانا اسيرك ، تدل على ضعفك المخيف في الداخل...

القائد خوسيه :

(يصنع صدره مثل الغوريلا). انا القائد خوسيه كوزمان ، الملقب بالدموي ، مندوب الحرب الذي يرتعب من مجرد اسمي الجميع ، انا ، انا ضعيف..!

لوركا :

اقول بسالتك مرضية... بل مرضية جداً..

القائد خوسيه : انا بطبعي باسل..

لوركا :

ابداً... البسالة تكون وضاءة... اقصد البسالة الحقيقية.

القائد خوسيه :

وضاءة ؟ ماذا تقصد... ما معنى وضاءة..

لوركا :

اتعرف ايها القائد كيف وصف شاعرنا العظيم لوپ دى فيكا بطلنا القومي العظيم رودريكو دى فيفار..؟

القائد خوسيه : كيف...؟

لوركا : قال : بريق سيفه يضيء الميدان كله.

القائد خوسيه :

وانا ! وضاعتي تضيء هذه الغرفة شبه المظلمة.. اليس كذلك ؟

لوركا : انت تجيد الوصف جيداً...

القائد خوسيه :

ايها القذر.. كيف تجرؤ ان تصفني بالوضيع... اسمع ، يا لوركا... مثلما الزمن لا يرجع الى الخلف ،

لن انتازل عن قراري الذي اتخذته بحق ابدأ... الموت... الموت بالرصاص... (يدخل نفس الضابط. يحيي القائد.).

الضابط :

سيدي القائد ، هل تامر برمي المجموعة الثانية التي أصدرت بحقها حكم الموت ؟

القائد خوسيه :

ليس بعد ان التقي باولئك الحثالة... (وقفة) كيف كانت معنوياتهم وهم يواجهون الموت ؟

الضابط : بصراحة ؟

القائد خوسيه : قل قل ، بصراحة..

الضابط :

كانت عالية للغاية... الجميع هتفوا بالموت لفرانكو ، والحياة للجمهورية.

القائد خوسيه :

(للوركا) هل ترفع هذه الكلمات من معنويات اكثر... هاهاهاها ماذا يفيد الهتاف. كلمات... كلمات... تطفو في الهواء ثم تنزلق وتسقط... (الى الضابط) انظر الى هذا الشاعر المدعو لوركا... تامله جيداً... اريدك ان تنخر له صدره... اريد ظهره غربالاً.. اكثر من الرصاصات... اضربه مثلما تضرب الصاعقة الارض.

الضابط : امرك سيدي.

القائد خوسيه :

املأ فمه بالتراب... مثل هذه الافواه المخيفة يجب ان تسد بالطين... (تسمع اصوات دبابات... رصاص... مدافع يؤشر الى الضابط بالخروج.. يخرج الضابط بسرعة) ارسلك الى الموت يا فيدريكو... يجب ان تموت...

لوركا : ارحب به طالما انه قدري المبكر..

القائد خوسيه : يا لبرودة اعصابك..

لوركا :

كان العرب عندنا امام المخاطر يقولون ، الموت حق... لقد اديت دوري... ثم انا مثل اي إنسان آخر ، لست اكثر من عابر سبيل طيب فوق هذه الأرض... بعد موتي سابقى اغرد ، وسيتذكرني العشاق ، وكبار السن ، وتدمع عيونهم بكلماتي.. ماذا اريد اكثر..

القائد خوسيه :

(بنفاد صبر وهو يخرج) كلمات.. كلمات... الى الموت يا لوركا الى الموت... (صمت. بعد قليل يغني لوركا على عزف خافت للكيتار)

يا نيسان السماء تقدم
مثقلاً بنور الشمس والعطر
املأ بالاعشاش الذهبية
هذه الجماجم المزهرة...

(صمت طويل.. يسلط ضوء على انخلينا كونزالز ، خادمة لوركا الطيبة ، والوفية جداً ، وهي تحمل صرة فيها ملابس للشاعر ، مع وجبة اكل..)

انخلينا :

(وهي تترجى الحارس بكلمات حارة لكي يسمح لها بمواجهة لوركا.) ارجوك.. اقبّل يديك. لا تقل لا... ايها الحارس الطيب ، لو فقط تعرف كم تحملت من المخاطر حتى وصلت الى شارع دوكيا.. فكر يا عزيزي جئت وسط نيران لا ترحم... هل تستطيع انت كرجل ، بل كجندي ومعك سلاحك ان تصل الى شارع دوكيا. (بحرارة مؤثرة.) ايها الحارس الطيب ، انا وحدي اعرف فيدريكو ، اعرف كم هو نبيل وصادق.. وحدي اعرف حالته النفسية الآن.. اقسم منذ ان اعتقل لم يذق طعم الاكل. (تبكي) ربما لم يذق طعم الماء ايضاً... (تنشج) يا حبيبي يا فيدريكو... انا أيها الحارس خادمته من سنوات واعرفه جيداً.. لقد تعود ان ياكل من يدي.. يا مسيح الحبيب ، ادخل الشفقة في قلب هذا الحارس.. (تسمع اصوات اطلاقات) ما كل هذا الرصاص والدم في المدينة.. اسبانيا كلها تحولت الى جهنم حمراء.. لماذا ؟.. فيدريكو.. فيدريكو... ليحفظك القديس فيدريكو الذي تسميت به.. آه.. يا مريم العذراء.. يا مريم المقدسة. لماذا يحدث كل هذا...

الحارس :

لا تصرخي.. لا تبكي.. ارجوك.. الزيارة ممنوعة..

انخلينا :

ايها الحارس.. لا تقل لا.. اقبل يديك. اتركني ادخل عليه.. آه لو تعرف اي إنسان طيب ، ونبيل هو... اقسم بدم المسيح ، بالعذراء المقدسة ، ان فيدريكو لا يعرف اي شيء سوى الكتابة.. كتابة الشعر والرسم ، والعزف على البيانو ، والغناء... (تبكي) ايتها القديسة العزيزة تريزا كيف يمكن ان يكون إنساناً مثل لوركا خطراً.. كيف... إلهي ، ما ان يفتح عينيه في الصباح ، إما يغني ، او يردد كلمات جميلة ، او يتغزل بالورود ، والألوان.. (تقلده في محاولة للتاثير على الحارس). الاخضر التفاحي ، الابيض المصفر ، الابيض المحمر ، الاخضر المزرق ، الاصهب الابرص ، الوردي المخطط ، اللبني.. ...آه.. ايها الحارس الطيب ، هذا ما يفعله لوركا الرقيق كل صباح.. (تبكي) كيف يمكن ان يكون خطراً...

الحارس :

ماذا يفيد هذا البكاء... وماذا تفيد هذه الكلمات. قلت ممنوع ، يعني ممنوع .. إذا رآك الضابط ، او لا سامح الله القائد خوسيه كوزمان ، ارحميني انا الآخر... انا مجرد نفر... هل تفهميني..؟ حارس بسيط لا حول له ولا قوة.

انخلينا :

انا اقدر موقفك طبعاً.. سادخل بصمت.. اقسم بالعذراء لن امكث عنده كثيراً.. اسلمه هذه الملابس ، واراه ياكل عدة لقم واخرج.. يا عزيزي ، يجب ان اكون شريفة معه.. لقد كان دائماً كريماً معي ، حنوناً مثل الاب ، وشريفاً... من حقه عليّ ان اثبت له في هذا الوضع الصعب ، انني خادمة وفية... نحن الاسبانيات وفيات بطبعنا.. ارجوك.. ارحم قلب خادمة عاشت في بيت رجل كريم.. لقد كان فيدريكو اكثر من أب ، واخ لي.. (تبكي.) استطيع ان اقول من تقاطيع وجهك انك فلاح حقيقي.. لقد غنى لوركا لامثالك اشعاراً كثيرة.. ايها المسيح ، كيف يمكن ان يكون شاعراً مثل لوركا خطراً... ان قلبي يخبرني

انه في مثل هذه الظروف المخيفة لن يعيش.. هناك عاطفة غامضة من الخوف في قلبي تهمس لي بكلمات حزينة عن فيدريكو... صدقني ايها الحارس، ان القائد خوسيه كوزمان على خطا في عدائه الشديد للوركا.. (صمت قصير.. تكلم نفسها) يا حبيبي فيدريكو، هل كنت تتصور انك ستحاط بهذا العدد من الاعداء. انت الملاك، المليء بالمحبة والعطف، والطيبة.. اكاد أرى فيدريكو ومضات تنطلق من عينيك باندهاش.. (تبكي) امس في عيد القديس يوحنا دعيت لك من اعماقي عندما يزهر السرخس ساقطع زهرة، طبعاً لا من اجل ان احصل على كنز لي، بل من اجل خلاصك يا عزيزي*. (تبكي بحرارة اكثر) صدقني ايها الحارس قبل ايام احتفل بحرارة بقديسه العزيز جداً الى نفسه، القديس جيمز.. آه... ماذا فعل فيدريكو.. هل هو الذي قتل كالوسوسَيلو*

الحارس:

لا تبكي يا امراة... ما فائدة البكاء.. هل يجب ان اكرر مثل الببغاء لا استطيع ان اسمح لك بالدخول. زيارة رجل مثل لوركا خطر وممنوع... انا اكلمك باسبانية واضحة... ممنوع....

انخلينا:

مَنْ يعرف لو سمحت لي بالدخول سراً لعدة دقائق.. من اجل دم المسيح اعمل لي حسنة.. لقد فقد الجميع الشفقة في هذه المدينة.. اشفق عليّ ودعني اراه لدقائق لا اكثر.. لو تعرف اية نار تاكل احشائي الآن.. انظر، كل جسدي يرتعش.. منذ ان اعتقد فيدريكو لم يغمض لي جفن. ارجوك... لماذا انت صامت؟ (تبكي) لا تطردني.. مجرد دقائق. (وقفة) هل هو هناك في الغرفة. من اجل كل القديسين اسمح لي ان ادخل.. دقائق فقط.. ايها الفلاح الطيب.

الحارس:

(بعد ان لانَ) حسن.. ادخلي بسكوت.. ربع ساعة فقط.. من غير بكاء، او صوت عال في الحديث.. تكلمي بهمس.. ارجوك.. هيا.. ادخلي.. لا تنسي الكلام بهمس...

انخلينا:

(غير مصدقة نفسها.. تقبّل كتف الحارس.) شكراً (تدخل.. اظلام.. يسلط ضوء ارجواني على لوركا وانخلينا.. تندفع انخلينا وتحتضن فيدريكو بحرارة أم، وكذلك يفعل لوركا وهو غير مصدق نفسه.).

انخلينا:

(بصوت خافت وملء بالحب والحزن) فيدريكو، فيدريكو، حبيبي، سيدي، سيدي الحبيب.. (من خلال دموعها) آه لو تعرف كيف وصلت الى هنا... عملت المستحيل يا سيدي... الدم في كل مكان يا فيدريكو... الرصاص مثل الهواء في كل مكان.. الدبابات في كل مكان.. القنص في كل مكان.. لقد فقد الجميع عقولهم يا فيدريكو.. لترحمنا العذراء المقدسة... (تعود فتحتضنه ثانية.) لولا بعض من اصدقائنا الشرفاء لما عرفت ابداً انك هنا معتقل في شارع دوكيا.. (بلهاث والدموع تسح من عينيها) ذهبت بعد غيابك الى بيت صديقك الشاعر لويس روساليا.. صحيح انه كتائبي، لكنه يحبك كثيراً... هو دلني الى هنا.. وهناك في بيت روساليا عرفت يا عزيزي ان الذي وشى بك هو ذاك القاتل رامون لويس الونسو.

لوركا:

(بصراخ مكتوم) قاتل.. مجرم... آه... يا رامون لويس الونسو.. ألهذا السبب كنت تتبعني مثل ظلي..؟

انخلينا:

إلهي، واتو بك عند هذا الدموي خوسيه كوزمان... هذا الجلاد.

لوركا:

انه فعلاً جلاد حقيقي يا انخلينا... لقد اصدر بحقي حكم الموت بالرصاص.

انخلينا:

(تخنقها شهقة بكاء مفاجئة) ويلاه... ويلاه... اعرف ان هذا الجلاد لا يعرف الرحمة... (وقفة) هل حاكمك ؟

لوركا:

محاكمة ؟ لا... اراد ان يهينني، لكنني وقفت في وجهه بصلابة.

انخلينا:

حسناً فعلت يا سيدي. اسمع في الانجيل قال بيلاطس — ما كُتب كُتب. هذا هو الاول الذي لا يتلاشى ولا يبهت ابداً — فإذا كُتب لك الموت، ما العمل، لماذا يجب ان تموت جباناً. (تبكي بصوت خافت) لكن ان تموت في هذه السن... رباه... يا حبيبي فيدريكو...

لوركا:

لا تبكي يا انخلينا... انني بحاجة الى ضحكاتك الحلوة وليس الى دموعك. بحاجة الى افواه مليئة بالفرح وليس بالمرارة... انا يا انخلينا سلمت نفسي الى قدري... اي ضير ان اموت من اجل اسبانيا.. (وقفة) اتعرفين يا انخلينا انني منذ صغري كان يطاردني هاجس غريب انني ساموت ميتة غريبة، بل ميتة دراماتيكية جداً..

انخلينا: كيف يا عزيزي، ولماذا ؟

لوركا:

اسمعي. ذات مرة وانا صبي نهضت قبل الفجر بقليل بعد ان امتنع النوم عليّ. كان مشهد — استريما دور — الصارم ما يزال مغطى بالضباب.. جلست ونظرت الى الشمس وهي تشرق ببطء بين تمثالين قديمين محطمين.. كانا تمثالين من المرمر من القرن الثامن عشر... كان ثمة قصور مهجورة مثل القصور القديمة لاشراف اسبانيا الكبار.. فجاة مرَّ قربي خروف شرد عن قطيعه، ومن بين الخرائب ظهر ستة خنازير سود قفزت على الخروف

(×) عيد القديس يوحنا: من اعياد الصيف، وهناك اعتقاد شائع ان السرخس يزهر ليلة العيد، وان مَنْ يقطع زهرة منه يجد كنزاً دفيناً.

(×) سياسي يميني متطرف أغتيل من قبل الجمهوريين..

وفي دقائق مزقته وافترسته.. (وقفة) رغم انني اصبت بخوف شديد ، لكنني ظللت اتابع الخنازير السوداء وهي تفترس الخروف بين التمثالين في وحشة الفجر الشاحبة ».*

انخلينا :

(بذهول) لماذا اتروي في هذه الحكاية المخيفة يا فيدريكو ؟

لوركا :

ان القائد خوسيه ، ورجاله سيفترسونني على شاكلة اولئك الخنازير... منذ صغري وانا لدي هاجس ان اشخاصاً سيفترسونني..

انخلينا :

(تبكي) انك تعذبني بهذه الكلمات..

لوركا :

يا انخلينا الطيبة ، اعرف كم انا عزيز عليك.. ساموت لا محال.. (بصوت حزين) تذكريني كل مساء عند قدوم غلائل الليل... تذكريني كانسان لم يؤذِ نملة ، وعاش شريفاً وصادقاً مع نفسه والآخرين.

انخلينا :

آه... فعلاً كنت كذلك.. لقد عشت معك وعرفتك.. انت يا عزيزي فيدريكو حنجرة لا تعرف سوى الغناء.. (تبكي) لماذا يريدون ان يحولوا صوتك الى رماد... لماذا ؟؟؟

لوركا :

إيه ، يا انخلينا ، لقد انفلت الأمن ، ومعه انفلت المنطق ، وضاعت المحبة ، وبدات العواطف تتحكم في امورنا حالياً..

انخلينا :

(تصرخ) لقد نسيت الأكل... جلبت لك انواع من اكلاتك المفضلة.. وهذه ملابس نظيفة.. كُل يا عزيزي... اكيد انك لم تتبلغ بلقمة واحدة.

لوركا :

فعلاً. وجبتي الأخيرة كانت قبل يومين في بيت صديقي الشاعر روساليا.

انخلينا :

(تهيىء له لقمات..) خذ.. كُل يا عزيزي... ان المصاير عمياء احياناً... مَنْ يدري قد يُفرج عنك...

لوركا :

(وهو ياكل) يُفرج عني ؟ مستحيل... إذا كانت كل الوشايات بحقي من ذاك القاتل المجرم رامون لويس الونسو ، والمحاكمة الصورية مع الدموي خوسية كوزمان ، مستحيل ان يُفرج عني. لا... كلا كوزمان ، ورامون ، يريدان ان يبنيا مجدهما على جثتي....

انخلينا :

بل قل عارهما... هيا... كُل يا عزيزي.. (تعطيه اللقيمات بسرعة.) انت تحب الدجاج المسلوق ، والطرشي ، وهذا يا عزيزي زيتونك المفضل. كُل يا حبيبي (تضع زيتونة في فم لوركا) لقد تغنيت بالزيتون كثيراً.. (وقفة) كمن تفكر ، وبعد قليل تغني بصوت خافت جداً...).

والآن فوق الطريق
يفيض صمت متموج
من بستان الزيتون

(تتوقف ، وبخجل جميل تقول) لا اتذكر بقية الابيات.

لوركا :

(يكمل عدة ابيات من القصيدة)

ثم مع جماعة نمل احمر
التقي بعد ذلك
انها سائرة قدماً غاضبة
تجر وراءها
نملة اخرى..

انخلينا :

(تضحك وتبكي في الوقت نفسه...) يا عزيزي فيدريكو... هيا كل لقمة اخرى... آه لو سمحو لي بالبقاء هنا لأخدمك.

لوركا :

(ضاحكاً...) نكتة حلوة... هنا معتقل ايتها الوفية انخلينا... (ياكل لقمة صغيرة...) شكراً يا انخلينا... ان طبخك دائماً لذيذ.. لو استطاع الموتى ان يتذكروا ، فهم لن يتذكروا سوى الطيبين. (وقفة... يتنهد) بارادتك المحضة ، بوفائك الاسباني الأصيل يا انخلينا ، وليس طمعاً براتبك ، قمتي بخدمتي بوفاء أم ، واخت حقيقية.. (وقفة) إذا مت ، لك نصف ميراثي ، وإذا عشت ، ساهدي لك اشعاراً كثيرة.. هذا ما استطيع ان اعمله لخادمة وفية... (وقفة) آه... بيتي الريفي في — لاهويرتادي سان فيسانتي — يا الوان الشمس الغاربة.. ايها الليل ، ايتها المياه ، ايتها العطور.... آه... انخلينا... خذي من بيتي الريفي كل ما تريدين...

انخلينا :

لا اريد منك اي شيء.. اريدك ان تعيش.. وتشع كما كنت دائماً مثل الماسة بين اصدقائك الادباء. اريدك ان تقول الشعر بصوتك الجميل لكل الناس.. (وقفة. بصوت دافىء وحزين) وحدي انا اعرفك يا فيدريكو.. قسماً بدم المسيح ، وباسم القديس الذي تسميت به ، انت تدفع حياتك بسبب شهرتك كشاعر ، وإلاّ قل لي لماذا ؟...

لوركا :

شهرتي ، ونخبة من الاعداء يكرهونني من غير سبب..

انخلينا :

لو سمحو لي ان اموت بدلاً عنك يا فيدريكو.

لوركا :

لا يا انخلينا... لن اقبل... ثم انهم يريدون حياة فيدريكو كارثيا لوركا... لا... لن يبدلوني بآخر ابداً..

انخلينا :

(بحرارة وحب) فيدريكو... سيدي العزيز.. (تبكي) ارجوك مت كبطل... اقول لك هذه الكلمات الصعبة والنار تاكل في احشائي. ارجوك... مت... كبطل.

لوركا :

انني يا انخلينا في موقف مصيري خطير مثل هذا ، ومن اجل اسبانيا سعيدة ، مزدهرة غداً ، ومن اجل تاريخي ،

(×) يُقال ان لوركا روى هذه الحادثة للشاعر بابلو نيرودا.

وسمعتي ، يجب ان اموت كإنسان شريف وشجاع...

الحارس :

(ينادي بصوت هامس وغاضب) يا امراة... قلت ربع ساعة.. عجلي بالخروج... بقية الحراس على وشك المجيء.. عجلي.. ارجوك. عجلي واخرجي قبل ان يراك احدهم... هيا هيا... تحركي.

لوركا :

اذهبي يا انخلينا العزيزة.. شكراً لمجيئك ايتها النبيلة... اذهبي بسلام. لا تجزعي... لا تكوني شاردة اللب من اجلي.. ما كُتب قد كُتب كما قال بيلاطس.. هذا المصير قدري المحتم. تذكريني عند الفجر. في الليل... في كل الفصول... اجمعي مخطوطاتي واعطيها لاخي فرانسيسكو ، او الى اختي... اذكريني..

انخلينا :

(تحتضنه بحرارة وتبكي) سيدي النبيل ، وداعاً ايها المليء بالرحمة.. وداعاً اقول وانا اختنق بالشهقات.. وداعاً ايها الكريم الطيب.. وداعاً يا من لا اعرف اين سيكون رفاتك لاجيء واذرف دموعاً قليلة على ترابك ، لاقبّل الجروح التي سيفتحونها في صدرك الطاهر.. (تبكي بحرارة) اغفر لي إذا كنت قد أسات ، او بدرت مني تصرفات لم ترتح لها)..

لوركا :

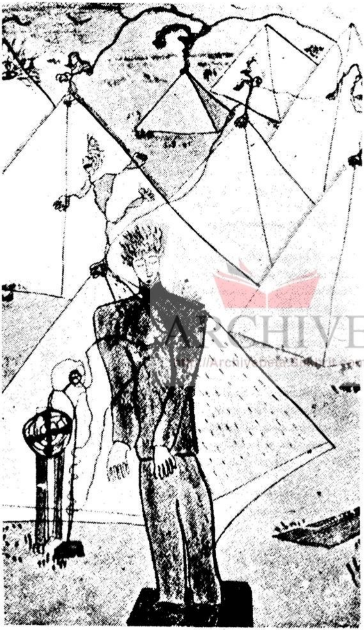
يقبّل راسها) اذهبي ايتها الوفية.. ايتها القديسة.. اذهبي بسلام وقبّلي جميع افراد الأسرة.

الحارس :

(بصوت غاضب) عجلي يا امراة.. ما اسمك...؟ هل تريدنني ان اموت... اسرعي بالخروج... (تلوح انخلينا للوركا وتخرج... اظلام...... يسلط ضوء على الضابط...).

الضابط :

ادخل... ابق مع هذا المدعو لوركا ريثما اتسلم الاوامر الاخيرة من القائد خوسيه. (يدخل الموسيقار الاسباني العظيم ،



سينتدفق الدم - بريشة لوركا

والوطني ، والمعلم البارع لشعب غرناطة ، ديونسيكو كوتراليز.. يعزف الكيتار لحناً حزيناً للغاية..).

كوتراليز :

(وهو في دهشة شديدة رغم تعبه الشديد.. ينظر الى لوركا طويلاً) ماذا ؟ هل انا في حلم ! فيدريكو الحبيب اعتقل ايضاً... انت هنا... متى اين القي القبض عليك ؟

لوركا :

قبل ايام يا عزيزي ديونيسكو... اجلس. نَكَم تبدو متعباً.. (بحزن) حتى ايها العظيم لم تسلم ، آه ، تحطم.... تحطم إذن يا قلبي. (يحتضنه بحرارة) مرهق موسيقارنا... إلهي ، لا استطيع ان اصدق نفسي !

كوتراليز :

صدق نفسك.. آه.. فيدريكو انا متعب جداً.... لقد عذبوني كثيراً... ما العمل... هكذا هي الحياة.. لست آسفاً.. لقد عملت بكل قواي من اجل الجمهورية... لقد تعقدت المسائل ، هتلر تدخل واججَ فرانكو ، وقوى اليمين رصت مثل الذئاب الجائعة صفوفها.. ليس من السهل فك خيوط ذاك التشابك الذي يجري في الساحة... يا فيدريكو انت تعرف ما كان بالامكان تحمل رثاثة النظام ، وتلك الحياة الميتة... (وقفة) من الخزي ، بل من العار ان يرغب الانسان في ان تطول حياته حين يعجز عن تغيير حياته البائسة ، حين يعجز عن تاليف ما يحس به من الاعمال ، او حين يرى الشعب بائساً ويقف هو متفرجاً بارداً... (وقفة) الست معي يا فيدريكو ؟

لوركا :

طبعاً معك يا عزيزي كوتراليز... يبدو ان اسبانيا ستواجه حكماً اكثر دموية من حكم ريمون دي ريفيرا..

كوتراليز :

فرانكو ! جوه... انه اكثر دموية من ريفيرا...

لوركا :

اواه يا اسبانيا العزيزة ، سترين ظلاماً طويلاً... (وقفة.) الا تاكل لقمة من هذه الدجاجة... لدي كمية من الزيتون والطرشي ، وبيض مسلوق جلبتها لي خادمتي انخلينا..

كوتراليز :

انخلينا !! كيف وصلت الى هنا والمدينة ملتهبة.. كيف سمحوا لها بالمجيء ، والدخول عليك ؟!

لوركا :

انخلينا تعمل المستحيل... انت تعرف الاسبانيات الوفيات وتضحياتهن.

كوتراليز :

(ياكل برفق) من يومين لم اذق ايَّ شيء.. آه... لقد اهانني ذاك الدموي الغبي المسمى خوسيه كوزمان...

لوركا :

معي ايضاً استعمل القذر ، واشنع لغة.

كوتراليز :

بربري... صلف.. عديم التربية... فاشي ارعن... آه يا فيدريكو ، لو استمعت الينا اثناء حديثه معي.. لقد اسمعته كلمات قاسية... (ياكل، ويتكلم) قال لي ، ياديونسيكو كوتراليز ، سارميك مثل الكلب.. قلت له ، ايها الجبان كوزمان ، انت بسبب جبنك توظف جميع طاقاتك التدميرية من اجل قتل امثالي.. انت لست اكثر من كتلة محمومة ومجنونة من الانانية ، والغباء ، وتعمل بهستيرية فاشية لارضاء بضعة جنرالات.. انت يا خوسيه كوزمان ستُرمى ذات يوم مع النفايات في التاريخ.

لوركا :

(وقد طرب لكلمات كوتراليز) احسنت... احسنت.. يا كوتراليز.. هيّا كُل عدة لقمات اخرى...

كوتراليز :

انه يثرثر بطريقة مثيرة للاعصاب.. (ياكل) اتعرف يا فيدريكو قبل اعتقالي بحوالي اسبوع انتهيت من وضع اللمسات الاخيرة من تلحين مقطع جميل من ديوانك اغاني الغجر.

لوركا :

(بفرح) حقاً... شيء يسعدني جداً.

كوتراليز :

لو لم اكن مرهقاً لاسمعتك مقطعاً.

لوركا :

بل يجب ان تسمعني.. مَنْ يدري.. قد لا نرى بعضنا.. لان الجلاد كوزمان اصدر بحقي حكم الموت بالرصاص..

كوتراليز :

آه.. لا لا ... (ينكس راسه...) اواه... هل كنت شجاعاً معه ؟

لوركا :

طبعاً يا كوتراليز.. لكنني لم استعمل تعابيرك.. انت حاد... استعملت انا كلماتي الخاصة.. انت تعرف مبلغ رقتي حتى مع خصومي.

كوتراليز :

اعرف... اعرف... انت رقيق جداً.. جداً..

لوركا :

انساه... لقد قرر مصيرنا.. الآن اسمعني ولو عدة ابيات من اللحن..

كوتراليز : (بصوت فيه بحة جميلة يغني) :

سود خيولهم
سود حوافرها
على اكسيتها لطخات
من الحبر والشمع تلمع
وإذ صنعت جماجمهم
من رصاص فهم لا يبكون
بارواح من الجلد الصقيل
ينحدرون في الطريق...

لوركا :

(يصفق بحرارة..) احسنت يا كوتراليز.. برافو... برافو.... لحن جميل جداً... (وقفة) إيه يا موسيقار غرناطة العظيم.. هل ادعو رياح السماء لتحفظك.. لِمَنْ اصلي ان يحفظك ؟

كوتراليز :

لا احد يستطيع انقاذي الآن سوى نفسي.

لوركا : كيف ؟

كوتراليز :

اذهب الى القائد خوسيه كوزمان ، واعتذر له ، واسب الجمهورية ، وامجّد فرانكو..

لوركا : وهل كوتراليز العظيم يفعل هذا ؟

كوتراليز :

لا لو اعطيت لي الف حياة اخرى ، والف موهبة اخرى ، والف عبقرية مضاعفة ، والف مجد آخر ، لن افعل هذا يا فيدريكو. انا غرناطي أصيل ، اعبد اسبانيا ولأجلها اموت الف مرة.

لوركا :

(يحتضنه ويقبّله) لتسعد وتفتخر غرناطة الحبيبة بك ، بل كل مدننا بدءاً من غاليثيا ، واسترامادور ، واشبيليا الى مدريد لانك ابنها البار... (صمت.. يفتح الباب. يدخل الضابط بسرعة.).

الضابط :

فيدريكو كاريثا لوركا ، دينسيكوكوتراليز ، اخرجا. (ينظران الى بعض. يحتضنان بعضهما بحرارة.).

كوتراليز :

سنذهب الى الموت يا لوركا... لنذهب بثقة العشاق الذين يذهبون الى مواعيدهم.. وسع نظراتك يا لوركا... لقد منحك الأله الأيبيري الأندلسي بسخاء موهبة عظيمة ، فكن اهلاً لها في هذه اللحظات الصعبة.. (وقفة) لا تدع الطريق ان تنهكك... تحدى تخوم الخطر. لتتماسك اقدامنا... الموت حق... والآمال الكبيرة حق للذين سياتون من بعدنا... هيا أيها العندليب..

لوركا :

هيا يا عزيزي كوتراليز... (يخرجان... اظلام طويل دليل على مرور وقت... تُسمع اطلاقات كثيرة... صمت. تُسمع الأبيات التالية تُقرا بصوت جميل من مكبر للصوت من قصيدة للشاعر التشيلي بابلو نيرودا).

كنت يا مدريد طرية الجرح
وما زال النعاس يرهق عينيك
وتدافعين عن نفسك
ببندقية قديمة واحجار
وكنت تركضين في الشوارع
تاركة آثار دمك المقدس....

(اظلام ويسلط ضوء اخضر على وجه الممثلة ماركريتا خيركو ، وهي شابة جميلة ، ثم على الممثلة لولا ممبريفس ، جميلة هي الأخرى.. ماركريتا على خشبة المسرح تمثل دور الأم في مسرحية — عرس الدم —

تخرج :

(وهو يعطي ارشادات لماركريتا...) ماركريتا... يا عزيزتي... اريد مزيداً من الحنان ، والأسى في الالقاء... مزيداً من طعم العذاب في الكلمات... اريد ان اسمع لوركا في صوتك.. اريد ان تطير الكلمات بعشرات الأجنحة لتثير الدهشة والعذاب في المتفرج.. اريد المتفرج وهو يستمع اليك ان ينتفض... اريد منك آهات أم تنزف في الداخل...

ماركريتا : حاضر... سأحاول...

المخرج :

الآن ابداي من المقطع : ما دموعكم... هيا يا عزيزتي.

ماركريتا :

(تمثل بدفء) ما دموعكم إلّا دموع العين... ودموعي تهمي عندما اكون وحيدة... انها تصعد من اخمص قدمي ، من جذوري ، وهي اشد حرقاً من الدم...

المخرج :

(يصفق بحرارة...) هائل... رائع جداً... برافو... الآن اريد ان اسمع المقطع الأخير... ابداي وبنفس الطريقة من : ساصنع من حلمي...

ماركريتا :

حاضر.. (تبدا) «ساصنع من حلمي حمامة باردة من العاج تحمل كاميليات من الثلج الى باحة الكنيسة.. ولكن لا... ليس الى باحة الكنيسة ، الى فراش الأرض... لا اريد ان ارى احداً... لا اريد ان ارى احداً.. الأرض وانا..».

المخرج :

رائع... برافو... يا ماركريتا.. انت وذاك الساحر لوركا خلقتما لتكملا بعض. لنسترح قليلاً... (ينادي احدهم على الممثلة لولا ممبريفس... تخرج لولا ، وبعد دقيقة تدخل وهي تصرخ).

لولا :

آه... كارثة... ! يا ماركريتا.. كارثة... كارثة... واية كارثة .

ماركريتا :

(تنظر الى لولا بذهول) ماذا حدث..؟ لماذا تصرخين يا لولا..؟ تكلمي.. ماذا حدث..؟ لماذا تبكين..؟

لولا :

ويلاه يا ماركريتا.. قولي دواعاً الى الأبد... سنبقى اعواماً طويلة نحمل الحزن تحت جلودنا...

ماركريتا :

لولا... ماذا حدث يا عزيزتي.؟ لماذا تخيفينني بهذا البكاء... الا ترينني اتمزق... لماذا هذا البكاء.. ماذا حدث ؟ تكلمي.

لولا :

ماذا حدث ؟ نمثل عرس الدم ، وهناك سال دم حقيقي... لقد سال دم الذي كتب عرس الدم.. (تبكي.).

المخرج :

(بصوت مخنوق) ماذا ؟ فيدريكو ؟.. ماذا حدث له...

لولا :

سنتحسر عليه طويلاً.. طويلاً.. آه... اي قلب يستطيع ان ينسى فيدريكو... ليتني لم اتعرف عليك يا فيدريكو... لم ار وجهك الجميل... ليتني لم اسمعك وانت تقرأ علينا بصوتك الجميل مسرحياتك ، واشعارك..

ماركريتا :

(بفزع شديد) لولا... هل انت جادة.

لولا :

قبل دقائق اخبرني صديقنا اكتافيو وذهب ليخبر الآخرين. آه... لقد فتحوا له جروحاً كثيرة في صدره... هكذا قال اكتافيو... هناك... في وادي — فيزنار — ، مع الموسيقار دينسيكو كوتراليز... الخبر يطير الآن في كل اسبانيا.. (تبكي) آه من ذاك الصدر المليء بالحب والرحمة... (تصرخ) فيدريكو... فيدريكو....

ماركريتا :

(تبكي هي الأخرى) ايتها العذراء المقدسة... هل حقاً مات ؟ هل حقاً لن نتجول بعد الآن معه في الارجنتين ، وكوبا... ولن نقدم بعد اليوم عرس الدم ، بيت برنارد البا... لن نذهب بعد الآن الى بيته الريفي في — لاهويرتا دي سان منيسانتي — (وقفة.. من خلال نشيج) ولن نرى نظرة الطفل البريئة المذهولة في عينيه..! لن نذهب الى نافذة بيته !. لن نرى مزيداً من لوحاته ، ونسمع مزيداً من كلماته... اي ظلام سيهبط علينا بعد رحيله ونحن كنا نعيش بنور كلماته...

لولا :

(الى المخرج الذي ظل طوال هذا الحوار واقفاً مثل تمثال) كيف لا تذرف دموعاً يا كونزالز ، وانت تعرف كلمات لوركا اعمق مما نعرفها نحن... ابك.. ابك... اين دموعك ؟

المخرج :

(بصوت حزين وهو منكس الراس) من حقه علينا ان نذرف له الدموع.. لقد فقدنا فصاحته الباذخة... حركاته الجميلة مثل حركات الشعراء الشرقيين عندما يلقون قصائدهم.. (وقفة) إذا كنا في اسوء حزن ، بعد دقائق من الاستماع اليه ، كان يذيب حزننا ، ويملأنا بفرح بهيج... (يمسح دموعه) مَنْ يقول لنا بعد الآن كلمات جميلة عن طبقات الشمس السريعة العطب... مَنْ يغني لنا عن قوس قزح الرمل على الشاطيء...

ماركريتا :

إلهي ، مَنْ مثله يمتلك موهبة القاء الكلمات الجميلة بتلك السهولة.

لولا :

مثل اي إنسان كان فيدريكو جريئاً...

ماركريتا :

(مثل المجنونة) اي شحوب مقرور طاف على وجوهنا بهذا الخبر الذي جلبه اكتافيو... آه... يا لولا... لقد فتحت بهذا الخبر ثقوباً في صدري. لن تجف دموعنا ابداً يا فيدريكو... (تصعد لولا على خشبة المسرح ، وتقف بهيئة حزينة بجانب ماركريتا...)

لولا :

إذن ، لقد خمد جسده... انطفات نكاته... وغاب لطفه.. وضاع همسه.. وانتهت مقالبه الجميلة مع الاصدقاء ومعنا... يا رب... وبهجته... الحانه المرحة والجنائزية...

ماركريتا :

اهكذا بلمحة بصر غاب فيدريكو الذي كان وجوده سحراً ذهبياً. طفلنا الكبير الذي كانت السعادة تفيض منه. (وقفة) الآن يجب ان ننطلق صرختنا الحقيقية... الصرخة التي تخرج من الروح.. (تبكي) الآن تيتمت اسبانيا..

لولا :

الآن... الآن يجب ان ننثر من اجله في اعماقنا كل بدائيتنا الحقيقية.

ماركريتا :

لنطلق كل الأحزان القديمة والجديدة

لولا :

في ارق قلب عرفتها غرناطة صهروا الرصاص.

ماركريتا : وسقط الاسباني الكامل...

لولا :

مات طفلنا المدلل الحبيب... (تبكي) طفلنا الاندلسي.

ماركريتا : شابنا القشتالي.

لولا :

آه... يا تراب وادي فيزنار كيف تلقيت جسده الطاهر ؟.. كيف ؟.. كيف..؟

المخرج :

(بصوت حزين) لنردد مع كوميث دى لاسرينا : «تتعلق الدموع باسلاك البرق ، فتجعل البرقيات حزينة»... كل البرقيات حزينة..

ماركريتا : كل الشفاه الشريفة حزينة.

لولا :

لقد اصبحت طرق الباسكو دي لاكستيانا خالية ، والمقاهي التي جلس فيها مهجورة...

ماركريتا :

(غير مصدقة نفسها) هل حقاً بردت الاصابع التي كتبت عرس الدم..؟ مارينا بنيدا... زوجة الاسكافي...

المخرج :

(بصوت موجع) سيزهر راسه الحبيب... وسيصبح فمه مرة اخرى بطعم الملح ، وتزدهر رماناته ، وتطير ثانية فراشاته الجميلة ، وتلمع احجاره الكريمة ، وتتوهج من جديد حبات زيتوناته... ولن يُضَل الانسان الاسباني...

المخرج :

لن يموت الانسان بعد اليوم هنا موتاً مجانياً... وإذا مات يموت مقدساً... ويكون له ضريح مثل الاولياء... (يسلط ضوء بلون اللؤلؤ على ماركريتا... بالقاء حزين جداً ، تردد المقطع التالي من القصيدة.) :

لم يكن في اشبيلية امير مثله
يمكن ان يُقارن به ،
ولا قلب بهذه الموهبة الكبيرة
شجاعته المعجزة
كنهر من الاسود
وعلى غرار تمثال منحوت
قدّت كرامته.

لولا :

(يسلط نفس الضوء عليها) سيداتي سادتي ، وانتم تغادرون القاعة نرجو ان تتذكروا طفلنا الاندلسي الشهيد... وإذا حزنتم ذات يوم ، ارجعوا الى كلماته... ان هذا الغرناطي خُلق ليزيح الاحزان من القلوب المتعبة..

— ستار —

كركوك/آذار ١٩٨٧

الأشواك

◆ محيي الدين زنكنه

الشخصيات :

- نوري : طبيب. مدير مستشفى للولادة.
- سهام : زوجته ، موظفة.
- صابر : اخوه ، رجل اعمال.
- حمدي : طبيب نفسي. صديق نوري.
- امرأة : عابرة سبيل. من الجيران.

[صالة ذات أثاث قليل انيق. اريكة. بضعة كراسٍ. منضدة. مكتبة مزدانة بالكتب. بضع لوحات زيتية معلقة على الجدران. اثر واضح للوحة مرفوعة من مكانها... باب موارب يواجه النظارة. باب الى اليسار يفضي الى الخارج.. بجانبه نافذة مسدلة الستائر. يقابله آخر يؤدي الى المطبخ. صابر رجل على اعتاب الخمسين يرتديَ بذلة تعلن عن ثراء غير اعتيادي. يداعب حبات مسبحة غالية الثمن. وكعادة متأصلة فيه. يفركها بين الحين والحين. ثم يستنشقها بعمق ونشوة. سهام سيدة في الثلاثين. ملابسها تتسم بالبساطة والذوق. يذرعان الصالة بنفاد صبر عيونهما لا تفارق الباب الموارب. يرقبانه بقلق يتزايد بمرور الوقت. يتطلعان نحو بعضهما ، كلما تناهى اليهما صوت من خلف الباب. يهرعان نحوه دون ان يجرؤ ايّ منهما على فتحه.. ينتظران هنيهة. وإذ يظل الباب مغلقاً يرتدان بيأس ويعودان يذرعان الصالة... يفركان كفيهما جلباً لبعض الدفء. من دون ان يتبادلا كلمة].

صابر : (خارجاً من صمته) هل تشعرين بالبرد ؟

صابر : الى حدٍ ما (ثم) هل انت بردان ؟

صابر :

يبدو ان البرد قد هجم هذا العام قبل الأوان (يحرك اعضاء جسمه. سهام تدخل المطبخ ، تعود بمدفاة. تشعلها).

سهام :

لو تمطر... ربما انكسرت حدة البرد.

(تخطو نحو النافذة ، تفتح الستارة) ولكن اين هو المطر. الغيوم الحالكة تخنق السماء منذ الامس. بلا اية فائدة (تغلق الستارة ، تعود. يفتح الباب. يجفلان يخرج الدكتور حمدي ، واجماً... يمكن للمشاهد ان يرى بوضوح خلال فتحة الباب ، شباكاً عريضاً قبالة الباب مُسدل الستائر ـ يسد الباب خلفه ، بهدوء وصمت. يرتب حاجاته. وهو يتجنب النظر اليهما).

صابر : (يهمس) لقد... فشل.

سهام : (بقلق) ما الذي يجعلك تعتقد ذلك..؟

صابر :

(يفرك مسبحته) للفشل رائحة لا يخطؤها انفي (يشم مسبحته)

سهام : آه... تعال نزَ ما الأمر.

صابر :

بل دعيه ريثما يبادرنا هو بالكلام. ان له مزاجاً غريباً صديقه هذا. سرعان ما يحتد او يستحيل الى صخرة لا تنطق...

سهام : ولكنه يهم بمغادرتنا.

صابر :

ليس هو الطبيب الوحيد ، اجلب له سواه.

سهام :

لا. لا. ما من احد سواه ، يمكن ان يعرف علة نوري (تتقدم منه).

صابر : (يمسك بها)

اصبري يا سهام... اصبري

سهام :

لقد نفذ صبري (تقف قبالة الطبيب) دكتور (يتطلع نحوها) لا. لا امل !

الدكتور : (يهز راسه بأسف) اجل.

سهام : (برعب) أأأجل ؟

صابر :

(يفرك مسبحته) كما توقعت (يشم مسبحته)

الدكتور :لا سيما إذا لم يساعده احد.

سهام : احد ؟ مَنْ ؟

الدكتور : انتِ. بصورة خاصة (يحدق فيها).

سهام : انا.. افديه بروحي.

الدكتور : حقاً ؟

سهام : اوتشك.؟ (الدكتور يتهرب من سؤالها)

الدكتور :

المسألة لا تستوجب هذا القدر من التضحية. كُل ما هنالك بضعة اسئلة. ارجو ان لا تتضايقي إذ اطرحها عليك بدلاً عنه. مراعاة لحالته.

صابر :

ما الحكاية.. يا دكتور.. (الدكتور لا يرفع عينه عن سهام).

الدكتور :

(دون ان يلتفت نحوه. وكان الحديث موجه الى سهام) الحكاية بسيطة الى حدٍ كبير. ومعقدة في الوقت نفسه الى حدٍ لا يصدقه العقل.

سهام : لغز ؟ اهو لغز ؟

الدكتور :

فلحسن الحظ. لم يغد الأمر كذلك حتى الآن !

صابر :

حتى الآن..؟ (يفرك مسبحته) يعني.. يعني.. انه يمكن ان...

الدكتور :

(بسرعة) ذلك ما ينبغي ان نمنع حدوثه. مهما كان الثمن.

سهام :

دكتور حمدي كن واضحاً ، ارجوك. ان عقلي المرتبك المضطرب في هذه اللحظة بالذات. لا يمكن ان يستوعب غير الكلام الواضح الصريح فاشفق عليَّ وقل لي ، بلا غموض. ما علته ؟

الدكتور : هل افهم من هذا انك لا تعرفين ما علته.

سهام : بكل تاكيد... يا دكتور.

الدكتور : ولم تكوني تعرفينها ؟

سهام : اجل صدقني

الدكتور :

وحتى بعد استفحالها على هذا النحو البشع.

سهام :

وانّى لي ان اعرف ، إذا كان هو نفسه لا يفصح عنها.

الدكتور : (خارجاً عن طوره) اية زوجة انت !!

سهام : (تتمالك نفسها. بدهشة) انا ؟

الدكتور :

زوجك ، يا سيدة سهام ، لم يعد يحب نفسه.

سهام : (بدهشة شديدة) نعم ؟

صابر :

اي كلام غريب هذا ؟ ما معنى انه لم يعد يحب نفسه.

سهام : انه.. انه لم يكن قط عاشقاً نفسه.

صابر :

بل استطيع القول انه من النوع الذي يحب غيره اكثر من نفسه.

الدكتور : لا احد.. يحب غيره اكثر من نفسه.

سهام :

نوري زوجي ، منذ ما يقارب عقداً من الزمن. وبوسعي ان اجزم ان اخاه صابر لم يقل غير الحقيقة.

الدكتور :

بيد ان نوري وحسب معرفتي ، التي تتجذر ابعد في عمر الزمن. لم يكن يكره نفسه. اليس كذلك.؟

سهام :

بكل تاكيد. ان من يكره نفسه لا يستطيع ان يحب احداً.. اصلاً.

الدكتور :

احسنت. ان من يكره نفسه لا يستطيع ان يحب احداً.. ابداً.

سهام :

ولكن لماذا سؤالك الغريب هذا... اتعني انه صار يكره نفسه.

الدكتور :

اخشى ان تكون تلك هي الخطورة التي باتت تهدده.

سهام : (تطلق آهة عميقة) آه...

الدكتور :

لو بقي على هذه الحال. فقد تنتهي به الى القتل.

سهام : القتل ؟ ويحي !! قتل مَنْ ؟

الدكتور :

(بسرعة) قتل نفسه ام لعلك ظننت انه سيقتل شخصاً آخر.

سهام :

وما الذي يحملني على ظن من هذا القبيل ؟ بل ما الذي يجعلني اصدق انه يمكن

ان يقدم على القتل اساساً.

الدكتور : صدقي يا سيدتي.

صابر : ومن يمكن أن يكون ؟

الدكتور :

نوري يعرفه. او بالاحرى يعرفهم واحداً واحداً.

صابر : (بانفعال) إذن فثمة اكثر من واحد ؟

سهام : مستحيل. هذا مستحيل.

صابر :

(منفعلاً جداً، يفرك مسبحته) بل هراء. انه الهراء بعينه.

الدكتور : (بحدة) هراء ؟

سهام :

لا تقل اشياء فظيعة يا دكتور. ارجوك. انت تعرف نوري جيداً. لو داس على نملة عفواً لظل يقرع نفسه اشد التقريع.

الدكتور :

لان النملة بريئة ، وليس كل الناس ابرياء.

صابر :

نوري لا يفكر على هذا النحو. انه لا يسيء الظن باحد.

صابر : (بهدوء) وما ادراك بنوري.

صابر : نوري اخي. وانا ادرى الناس به.

الدكتور : منذ متى لم تر اخاك يا سيد صابر

صابر : (يرتبك) ولماذا هذا السؤال ؟

الدكتور : ولماذا التهرب من مواجهة هذ السؤال ؟

صابر : انا.. انا لا اتهرب. ولكني استغرب استغرب وحسب.

الدكتور :

دع عنك الاستغراب واجبني (صابر يفرك مسبحته ، ولا يجيب) منذ خمس سنوات. اليس كذلك ؟

صابر :

يبدو انك على معرفة دقيقة بكل التفاصيل حتى العائلية منها.

الدكتور :

اخ يغيب عن اخيه خمس سنوات متواصلات ، ويهجر حتى المدينة التي فيها. ثم يزعم انه ادرى الناس به. ان هذا هو الهراء. الهراء بعينه.

صابر : لقد كانت لي اسبابي التي دفعتني الى هجره.و..

الدكتور :

لا تهمني اسبابك.. ولست هنا لأجل الحكم عليها. ولا تعتمل في نفسي ادنى رغبة حتى لمحاولة معرفتها. فقط اريد ان اقول لك لا تحكم على احد. في هذا الزمن المتغير المتقلب على ضوء معرفة ترجع الى ما قبل خمس سنوات او على الاقل لا تطمئن الى احكامك هذا الاطمئنان اللاهوتي المقيت.

صابر : دكتور.. انا..

الدكتور : (يقاطعه)

لم يحدث انْ فارقت نوري بعض هذه المدة. ومع هذا اراني بحاجة ماسة الى معرفة جديدة به. تستند الى الامس القريب. والى صباح هذا اليوم. فالانسان شانه شان اي شيء آخر في هذا الكون يتغير كل يوم. بل كل لحظة. ان شئت الدقة. حتى ابنيتك الكونكريتية التي تقيمها من الحديد والاسمنت لا تبقى ، خلال فترة وجيزة ـ هي ، هي هكذا يقول العلم. وهو صادق في قوله كل الصدق.

سهام :

ولكن يا دكتور. نوري.. بالذات في رقة الحمامة وتسامحها. لم يفكر قط بالحاق الاذى باحد.. حتى باولئك الذين يسيئون اليه.

الدكتور :

ثمة حالات تنتاب اشد الناس رقة وتسامحاً. يفكرون خلالها ويودون تدمير العالم. من الصعب التحكم بالسلوك حين تكون الروح معذبة. والنفس مضطربة.. قلقة.

صابر :

ولماذا تعذبه روحه ؟ رب اسرة مثالي. طبيب ناجح. علاقته بصاحب المستشفى على خير ما يرام.. لا يعاني من اية ضائقة..

الدكتور :

يا سيد صابر هل شعرت ذات يوم بعذابات الروح.

سهام :

انا اعرف الى ما يرمي السيد صابر.. (ثم) دعك منه يا دكتور انه محصن ضد كل انواع المشاعر.

صابر :

مهلاً.. مهلاً.. اتراكما متفقين ضدي

سهام : ضدك ؟ امر غريب.

الدكتور : ضدك انت ؟

صابر :

يا دكتور. المريض هو ذاك الراقد هناك. اخي نوري. لا.. انا..

الدكتور :

وانا اتكلم عن نوري. نوري الانسان الذي تتجاذبه القوة والضعف ويتقاسمه الامل والياس. وتتوزعه الراحة والعذاب. ويسكنه جراء ذلك القلق الدائم. ولم يدر بخلدي ان اتحدث عن سواه ، الذي تجده لسبب ما سيء ، في الغالب ، في نجاح مضطرد او يتراءى له انه كذلك. وقد غرق فيه حتى حاجبيه. ولم يعد يجد من وقته فسحة صغيرة للمراجعة وحساب الذات.

صابر : يحدوني امل ان لا اكون انا المقصود

الدكتور : يا سيد صابر انت رجل اعمال ناجح و..

صابر : (يقاطعه) وهل اضر نجاحي باحد ؟

الدكتور :

ولماذا تسال عن الضرر ؟ لو كنت مكانك لسالت عن النفع. هل نفع نجاحي احداً ؟ اخاك على سبيل المثال (صابر يحاول ان يتكلم. ولكن الدكتور يسبقه) على اية حال لنترك هذا الموضوع جانباً فليس الوقت مناسباً للخوض فيه (يسكته باشارة منه) موقتاً يا سيد صابر موقتاً.. ليس من اجلي ولكن من اجل اخيك. الراقد هناك. فاخوك. مثلما قلت هو المريض.. لا انت.

صابر :

حسناً ساسكت. ومن اجله بالفعل (ثم بشيء من الحدة) ولكن لا تحسبن سكوتي اقراراً مني بان كل الحق معك.

الدكتور :

اوه... الحمقى وحدهم يجرؤون على زعم مغرور كهذا (يتوجه نحو سهام) متى انتابته الحالة يا سيدة سهام.

سهام : حوالي منتصف الليل.. او قبله بقليل.

صابر :

(وقد آلمه انصرافهما عنه. يفرك مسبحته بانفعال) اما في البيت.. شاي.. قهوة.. اي شيء يبلل الريق ؟ يدفىء الحلق ؟

سهام : في المطبخ. حبذا لو تقدم للدكتور ايضاً.. شيئاً ما ؟

صابر : (باحساس بالمرارة) بماذا يامر الدكتور ؟

الدكتور : اكون شاكراً لو تفضلت عليّ بفنجان قهوة. يا سيد صابر.

صابر :

(ينحني له بطريقة مقصودة. وبنبرة خاصة) انت تامر يا دكتور (ينسحب).

الدكتور :

(ينظر الى سهام مندهشاً من تصرفه) رجل.. غريب الاطوار.

سهام :

فعلاً. حساس حد المرض ، فيما يمسه ، او فيما يحلو له ان يفسره كذلك. ولكنه لا يخلو من طيبة... سيكون على ما يرام.. فلا تحمل هماً يا دكتور.

الدكتور : لنعد.. الى نوري

سهام : عاد من المستشفى. ساعدته في نزع ملابسه وارتداء المنامة.

الدكتور : هل اعتدت ان تفعلي ذلك دائماً.

سهام : لا. بالامس فقط.

الدكتور : لماذا :

سهام : الفيته متعباً جداً. يكاد لا يقوى على الوقوف.

الدكتور : نام ؟

سهام :

لا. جلس الى مكتبه في غرفة النوم. وشرع يكتب او بالاحرى يمزق اوراقاً لا يكتب فيها سوى بضع كلمات. يمزقها ويعود يستل اوراقاً جديدة. قلت له : الوقت متاخر يا نوري الا تنام ؟ اجاب : نامي (تسكت).

الدكتور :

(يحثها على الاستمرار) ها وبعد...؟ وبعد يا سيدة سهام.

سهام :

كانت نبرته صارمة... تنضح بالغضب. اعرف متى يلجا اليها.

الدكتور : (نافذ الصبر) متى... متى ؟

سهام :

(سارحة الذهن) نادراً. نادراً جداً. حين يركبه العناد. ست سنوات مرت عى زواجنا. لا اتذكر انه خاطبني بها ست مرات. بيد انه في الشهور الاخيرة اخذ يكثر منها. وكثيراً ما ينهرني لسبب او بدونه.

الدكتور :

الشهور الاخيرة ؟ منذ كم شهراً ؟ هل يمكنك تحديد ذلك ولو بصورة تقريبية ؟

سهام :

منذ ثمانية او تسعة شهور. بدات ارى فيه تحولات غريبة... لقد.. لقد تغير كثيراً. صار كتوماً. عصبياً. حاد المزاج. يثور لادنى امر. كثير التذمر... والاستياء. الدكتور : والشكوى..

سهام :

لا. لم يشك. ثمة شيء في داخله لا يزال يمنعه من الشكوى. كمن يعاني من عذاب داخلي يابى الافصاح عنه.

الدكتور : بعدما نهرك.. هل تشاجرتما ؟

سهام :

انا لذت بالصمت. كان النعاس قد تمكن مني. فبعد نهار متعب بين الوظيفة وشؤون البيت. خالٍ من سائر الوان الراحة. اجد نفسي في غاية الانهاك. لاا قوى على السهر طويلاً. بيد ان النوم جافاني. كان احدهم القى في عيني حفنة ملح. رحت ارقبه حابسة انفاسي ، حريصة ان لا ادعه يشعر بي. رايته يمزق الورقة الاخيرة. ثم راح يجمع قصاصات الورق ويلقيها في علبة المهملات (يدخل صابر بالقهوة. يقف بصمت) قلت في نفسي لقد افرغ ما في صدره وسيدلف الى الفراش. بيد ان انتظاري طال.. ولم ياتِ. تراجع الى الوراء مرتخياً فوق مقعده واشعل سيجارة.

صابر : سيجارة ؟ عهدي به انه لا يدخن.

الدكتور :

عهدك به قديم. موغل في القدم يا سيد صابر (يتناول منه الصينية) شكراً (يضعها فوق المنضدة).

صابر :

قد يكون الامر مثلما تقول (يخرج مسبحته من جيبه. بعدما تحررت يداه).

سهام :

ظل يحدق بحلقات الدخان. المتداخلة حيناً.. والمنفرجة حيناً آخر. المنطلقة كسحائب حليبية.. وعود الثقاب يتوهج بين اصبعه. ثم التقط ورقة. اشعلها والقاها في العلبة ثانية..

صابر : اشعل حريقاً في البيت ؟

سهام :

امتلا فضاء الغرفة. بفراشات حمراء تتطاير.. لا يقر لها قرار بينما ظل هو يدخن. بلا مبالاة باردة. ويتامل النيران المندلعة بنشوة تنعكس على قسمات وجهه. الذي اخذ هو الاخر يتوقد ويشع بالوان غريبة وسط ظلام الغرفة. لم تقع عيني على مثيل لها.

الدكتور : الا يفتح النور حين يعمل.

سهام :

من حرصه المفرط على راحتي يكتفي بالمصباح المنضدي ويقصر نوره على المساحة التي يعمل. وبالرغم من تخليه عن العديد من عاداته السابقة ، واكتسابه عادات جديدة فانه لم يتخلَ عن هذه العادة.

الدكتور :

(ياخذ فنجان القهوة ، يرتشف) كم بقي على تلك الحالة.

سهام :

لا استطيع تقدير الوقت بدقة. فقد كان الزمن غائباً. شيئاً هلامياً.. لا.. استطيع امساكه ولا التحسس به. او بالاحرى كنت انا المقذوفة خارج الزمن والوجود ولم يعدني اليهما إلاّ قهقهة صاخبة

صدرت منه.

صابر :

(يرتشف قهوته. يتوقف) اية حالات متقلبة هذه..؟ ماذا دهاه.. يا ترى ؟ هل اختل عقله.

سهام :

وإذ خمدت النيران واحترقت فراشات النار كلها.. رمى ببقايا سيجارته في العلبة. واقبل نحو الفراش مترنحاً ، تسبقه رائحة الدخان و..

الدكتور : مترنحاً (يعيد الفنجان الى الصينية).

سهام :

ربما بسبب تلك الكؤوس اللعينة التي القاها في جوفه قبلما.. ينغمر في العابه النارية المرعبة.

صابر :

شرب ؟ في مثل تلك الساعة المتاخرة من الليل.

سهام : (بالم) اجل. وكمية تطرح حصاناً.

صابر :

آه (يضع الفنجان) لو صدق ما ترويه فذلك يعني ان حالته خطيرة فعلاً. دكتور حمدي ما رايك في ارساله الى الخارج.

سهام : (بخوف حقيقي) الخارج ؟

صابر :

لا تحملي اي هم يا سهام. انا اتكفل بكل شيء. المهم موافقة الدكتور.

الدكتور :

هذه الامور تتقرر في حينها (لسهام) ها. بعدما دخل الفراش. نام ؟

سهام :

بل ظل يتقلب كان سائر جسمه مزروع بالاشواك.

الدكتور :

(مصعوقاً) الاشواك ؟ هل قلت الاشواك ؟

سهام :

(مستغربة من انفعاله) اجل... اظنني قلت الاشواك.. او..

الدكتور :

(يقاطعها) هل زرعه احدهم بالاشواك فعلاً ؟

سهام : ما الذي تقول يا دكتور ؟

الدكتور : لو تجيبين على سؤالي يا سيدة سهام.

سهام : ولكن سؤالك غريب.. بل.. بل في منتهى الغرابة.

صابر :

مَنْ يمكن ان يقدم على مثل هذه الفعلة الشنعاء ؟

سهام :

من الواضح انه يشك باحدٍ ما. اساله. اسال الدكتور حمدي

الدكتور : انا الذي اسال يا سيدتي.

صابر : بيد انك تسال بصورة تفوح برائحة الاتهام.

الدكتور :

آسف ربما تكون المفاجاة التي صعقتني هي التي حقنت سؤالي بتلك الرائحة (يحاول ان يتدارك الموقف ويكون ظريفاً) سدّي انفك عن الرائحة.. واجيبي ببرود وبراءة.

سهام :

برود وبراءة ؟ آه.. يا إلهي.. كاني بك ترمي الى... الى آه. اللهم عونك. لا اجرؤ على مجرد التفكير بانك قد... قد.. آه يا صابر اخبره ارجوك قل له ماذا يعني نوري بالنسبة اليّ آه... تكلم... تكلم يا اخي..

صابر : (باحساس بالحرج) اتكلم.. ماذا اقول.. فانا..

الدكتور :

(يسكته باشارة) دعي السيد صابر جانباً. هل لي ان اعرف لماذا ذكرت الأشواك ؟

سهام :

لماذا ؟ لاني.. لاني.. لا اعرف (ترتبك) في الحقيقة لا اعرف.

الدكتور : (بصراحة) حاولي ان تعرفي.. بل يجب ان تعرفي..

صابر : وهل لذلك اهمية ما.. يا دكتور ؟

الدكتور : بكل تاكيد.

صابر : إذن حاولي يا سهام. حاولي ما دام الأمر كذلك.

سهام :

احاول ماذا ؟ وانّى لي ان اعرف. انها كلمة تبادرت الى ذهني وحسب.

الدكتور : ولماذا هذه الكلمة بالذات.؟

سهام :

لانها.. لانني حسبتها الكلمة المناسبة اعني القادرة على رسم صورة مقربة.. لما كان يعاني من الوان العذاب والآلام و..

الدكتور :

و.. وماذا ايضاً ؟ استمري ارجوك... ركزي على كلماته. ماذا قال.. لا تخفي عني شيئاً..

سهام :

آه.. ما هذا يا دكتور ؟ ماذا تظن نفسك فاعلاً . ان هذا كثير. كثير جداً..

الدكتور : ما هو الكثير يا سيدة سهام ؟

سهام : ان... ان تكون شرطياً في ملابس طبيب.

الدكتور : شرطياً (يضحك) سامحك الله.

سهام :

بل.. بل حتى الشرطي ارحم منك. لابد ان يكون ارحم منك. على الاقل في مثل هذه الحالة التي تمسك بخناقي وتكاد تخنقني. زوجي هناك يتفتت من الم لا اعرف سره. وانت هنا تقطعني باسئلتك السكينية..

صابر :

على مهلك يا سهام. على مهلك. الدكتور حمدي لا يقصد..

سهام :

آه.. يا صابر. احمني. ارجوك احمني.

الدكتور : يحميك ممن ؟ يا سيدتي.

سهام :

منك. منك انت بالتاكيد. ومن سواك يجلدني.

الدكتور : نفسك.

سهام : نفسي ؟

الدكتور :

ولهذا حسبتك تطلبين الحماية من نفسك. اقصد مما يعتمل في نفسك.

صابر :

دكتور ارجوك. لابد ان اقول بانك قد اخذت تسرف في ...

الدكتور : انا طبيب ، ويهمني شفاء مريضي

سهام : بل انت

الدكتور :

طبيب في اهاب شرطي (يضحك) كل شيء إلاّ هذا.. انا صديق نوري وقد هالني ما غدا فيه.

سهام :
ما من صداقة تقربك اليه اكثر من زوجته وحبيبته.
صابر :
أو.. تمنحك الحق في اساءة الظن بنا.
الدكتور : بنا ؟ هل انت معها ؟
صابر :
انها زوجة اخي وهي تحب زوجها وتحرص عليه اكثر من ايّ كان
سهام :
خرافة. خرافة ان يكون في الكون كله مَنْ يحب نوري بعض حبي.
الدكتور :
لست في مجال المزايدة على الحب ولا على سواه.
سهام :
انت تتمادى. تتمادى حقاً في استغلال صداقتك.
الدكتور :
صداقتي عمرها لم تعرف الاستغلال
سهام :
وماذا تسمي ما تفعله. وانت تستمد منها حقوقاً بلا حدود. تجد لها سياطاً لجلدنا وتعذيبنا. ما هكذا تكون الصداقة يا دكتور. ما هكذا.
الدكتور :
ليتك تتركين صيغة الجمع وتتحدثين عن نفسك وبصيغة المفرد. إن كان ذلك لا يضايقك فانا كطبيب نفسي حريص ان اسمع الانسان يتحدث عن نفسه وعن نفسه فقط. هل هذا واضح يا سيدة سهام ؟
سهام :
دكتور اجبني بصراحة. هل انت تتعمد هذه الطريقة في الكلام لاغاظتي.
الدكتور : ذلك ما لم يدر بخلدي قط.
سهام :
آه.. إذن فانت تحمل في قرارة نفسك اتهاماً لي.
صابر :
لا تعقدي الأمور يا سهام... انها لم تبلغ حد الاتهام ولا الاغاظة.

الدكتور :
انا ، حرصاً على سلامة نوري وشفائه ، استوضح وحسب.
سهام :
تستوضح ؟ انت تستجوب ومن اجل كلمة عابرة تسللت لساني.
الدكتور : انها ليست عابرة
سهام : ماذا تقصد ؟
الدكتور :
ان لها جذراً اخطبوطياً مقيتاً ، يمتد ما بين البيت والمستشفى
سهام : لا افهم
الدكتور :
ولو لم يكن الامر كذلك ، لذكرت كلمة اخرى. وكنت اهملتها إذ ذاك ولم اتعلق بها هذا التعلق الذي يغيظك.
سهام : كلمة اخرى
الدكتور :
الابر.. الدبابيس.. المسامير.. الشظايا. او اية كلمة اخرى بدل الأشواك ما دمت لا تعنين سوى المجاز.. أَم تعنين سواه ؟
سهام :
يا إلهي.. الى ما.. تريد ان تقودني يا دكتور ؟
الدكتور :
ما زلنا في الأشواك. وإذا لم نخرج منها فلن استطيع ان اقودك الى اي مكان.
صابر :
ما يعجز عقلي عن ادراكه حقاً هو هذا الاصرار على الأشواك. لماذا يا دكتور.
الدكتور :
لان اخاك يا سيد صابر ، مزروع بالأشواك.
سهام : (تجفل) الأشواك ؟
صابر : (يختض) الأشواك ؟
الدكتور : (مؤكداً) الأشواك.
صابر : آ.. آ.. اشواك حقيقية ؟
الدكتور :
بعدد الرمال والحصى.. ناعمة صغيرة في منتهى الصغر. لا ترى بالعين تتوزع كل انحاء جسمه. لا يخلو منها ملمتر واحد
سهام :
مستحيل. ما تقوله محض مستحيل.

(تندفع نحو الغرفة)
الدكتور :
(يقف بوجهها) دعيه يا سيدتي.. دعيه الآن... انه نائم.
سهام :
نائم ؟ والأشواك التي تتحدث عنها ؟ هل استحالت الى ريش النعام.
الدكتور :
لقد نام بعد حقنة تنيم حصاناً. وإذا شئت الدقة فبعد حقنتين مركزتين لان الاولى عجزت عن تهدئته. فالأشواك التي...
سهام :
تالله ما اراك تتكلم إلّا عن اوهام.. تراءت لك.
الدكتور :
اوهام ؟ (بحدة) تقولين اوهام ؟
سهام :
(بثبات) يمنعني ما اكنّه لك من تقدير ، بالرغم من كل شيء ، ان اقول شيئاً آخر.
الدكتور :
شكراً.. وللسبب نفسه سانسى اني سمعت الشيء الآخر
سهام :
اية اشواك تلك التي ما تني تتحدث عنها. لقد نزعت ملابسه بنفسي ولم تقع عيني على شوكة واحدة.
الدكتور :
اظنني قد قلت ان اشواكه ليست من النوع الذي يُرى بالعين.
سهام :
ومع هذا فقد رايتها انت وبالعين المجردة.
الدكتور : اجل. ولم يكن ما رايت وهماً.
سهام :
يا إلهي.. وهل في الكون كله اشواك من هذا النوع
صابر :
لعل الدكتور حمدي ، يعني بالاشواك شيئاً آخر غير المتعارف عليه بين الناس ؟
سهام :
ايا كان ما يعنيه. فمن حقي ان اعرف ما الذي يجري لزوجي.

الدكتور :

ذلك همي الاول والاخير وبدونه لا يمكن فعل شيء. اي شيء.

صابر :

كيف ؟ لابد من عمل شيء. لابد من انقاذه. يا دكتور.. نوري اخي وانا.

الدكتور :

حبّي لنوري يفوق حب الاخ... والزوجة ايضاً.. لانه إنسان نادر من ذلك النمط الذي لا يجود به الزمن إلاّ بعد احقاب طويلة وهذا سر اهتمامي به ، وحزني من اجله. لا ما تتهمني به السيدة زوجته.. ظلماً.

صابر :

دكتور. لا شك انك تقدر ان المسألة اخطر من ان نقضي الوقت في تبادل الاتهامات لنفكر بما يمكن فعله من اجله. قل لي انا.. اسالني انا ما الذي تريد معرفته بالضبط.

الدكتور :

سر الاشواك التي تسد مسامات جلده وقبلما تنفذ الى روحه. فعلاج الجلد ليس مستحيلاً. ولكن للروح شأناً آخر. اليس كذلك يا سيدة سهام ؟

سهام :

تسالني انا ؟ انا لم اجرّب الشوك في الجلد. ناهيك عن الروح.

صابر :

حقاً ؟ وحتى بعد الذي جرى لزوجك ؟

سهام : ماذا تعني ؟

الدكتور :

انا جربته في الروح مباشرة. ربما يكون قد سلك اليها طريق الجلد او اللحم بيد ان الاوجاع التي اشعلها في روحي... انستني سواها.

سهام :

لا شان لي بك.. ولا بما تقوله عن نفسك.. فتلك امور لا تعنيني.

الدكتور :

ذلك سيء. سيء للغاية. كنت اظن ان لك شاناً.. ولاكن اكثر صراحة فقد كنت آمل وارجو ان يكون لك شان.

سهام :

عجيب امرك يا دكتور. لماذا تطلب مني ان يكون لي شان بك او بما تعاني.. او حتى./

الدكتور :

لان الشوك استوطن روحي اول ما وقعت عيني على نوري (يحدق في عينيها) وعلى نحو اكثر دقة بسبب ما جرى لنوري.

سهام :

(تزوغ عن نظراته) لقد عدت الى اتهامي.. ثانية.

الدكتور :

لم اقل شيئاً تفوح منه رائحة الاتهام. لقد تحدثت عن نفسي وعن نوري (ثم) هل شممت شيئاً ؟

سهام :

لا.. فقد اغلقت انفي مثلما امرتني.

الدكتور : وإذن ؟

سهام : عينك... تقولان ما يكفي.

الدكتور :

عيناي !!! آه يبدو ان الانسان مهما حاول التحكم في اعضائه لابد ان يفلت منه عضو ما. هكذا الكائن البشري. ما اكثر ما تخذله اعضاء جسمه ، أمام نفسه. فكيف به ازاء الآخرين من اصحاب المخالب والانياب.

سهام :

مرة اخرى ارجوك. بل اتوسل اليك ان تكون واضحاً معي.

الدكتور :

سيدتي. لقد كنت كريمة جداً حين اغلقت انفك عن الروائح التي تبثها اقوالي من غير ان اقصد او ادري. هل يمكنني ان اطمع في المزيد من كرمك واطلب منك ان تغلقي عينيك ايضاً.

سهام :

(بدهشة) اغلق عينيّ ؟ اترانا مقبلين على لعبة « الختيلة » ؟

الدكتور :

لا. فقط لانني حالياً وبصورة مؤقتة لست بحاجة اليهما. وكل ما احتاج اليه الأذن واللسان. اسمعي واجيبي.

سهام : الكي تستولد اقوالي تهماً جديدة.

الدكتور :

إذا لم تكن اقوالك حبلى ، فكل العلم عاجز عن ان يستولدها... ناهيك عن طبيب نفسي لا تشغله قضايا التوليد اساساً.

سهام : عدني ان لا..

الدكتور : (يقاطعها) لن اعدك بشيء.

سهام : إذن لن اتحدث اليك بشيء.

ونوري يا سهام الى متى تتركينه يكتوي بنار عذاباته.

سهام : انا ؟ انا اترك نوري..

صابر :

لابد ان تجيبي الدكتور حمدي في طلبه.

الدكتور :

دعها. لعلها تفضل الحديث الى ابن عمها..

سهام : وما علاقة ابن عمي بما نحن فيه ؟

الدكتور :

اليس هو صاحب المستشفى الذي يعمل فيه زوجك.

سهام : بلى. ولكن

صابر : يبدو ان له علاقة

سهام : وما ادراك انت.. يا صابر ؟

صابر : انا

سهام :

انت لم تلتق به إلا لماماً. فكيف تهيأ لك ان تعرف.

صابر :

الدكتور حمدي يعرفه خيراً منا كلينا. ومن الافضل الاّ نشقّب الموضوع. وان تجيبي على كل اسئلته.

سهام :

هلاّ سالت نفسك. كيف اجيب على اسئلة تنطوي على هذا القدر الفظيع من الشكوك ؟ باية لغة يمكن ان اتحدث الى رجل ينضح بسوء الظن بنا جميعاً ؟ بك انت اولاً. ثم بي. والآن بابن عمي وبعدها لا ادري اين يقف به المطاف. هذا إذا كان ثمة محطة اخيرة لسيل شكوكهِ المتدفق يمكن ان يتوقف عندها..

الدكتور :
(بحدة) هكذا إذن (يتناول حقيبته بعصبية وانفعال).
صابر :
دكتور ارجوك (يمسك به متوسلاً) ماذا تفعل ؟
الدكتور :
من الواضح انْ لا فائدة ترجى من تبديد الوقت..
صابر :
ارجوك يا دكتور. اخرج من دوامة الانفعال التي سقطنا فيها جميعاً ربما من غير ارادة منا. اخرج منها انت على الاقل. فانت اكبرنا عقلاً. و..
الدكتور :
انا خارج. خارج فعلاً من دار لا تمنح القدر الأني المطلوب من الثقة للطبيب (يتوجه نحو الباب).
سهام :
(تعترض طريقه) آه.. دكتور ارحمني.. ولا تكن اقسى من اتون العذاب الذي يحترق فيه نوري. واحترق معه.. ارحمني ارجوك.
الدكتور :
ليس قبلما ترحمين نوري وتساعدينني في اخراجه من جحيم عذاباته.
سهام :
نوري افديه بحدقتي عيني ، بحياتي كلها... صدقني.
الدكتور :
ما من سبب يحملني على تصديقك إذا لم تفضِ إليّ بكل ما تعرفين.
سهام :
يا لتعاستي.. آه.. ياإلهي ما اشد شقائي. (الدكتور يسير نحو الباب)
صابر :
الا قل لي يا عزيزي الدكتور. مَنْ لنوري سواك. كيف تتركه وهو على هذه الحال بين الحياة والموت وفي امس الحاجة اليك.
الدكتور :
بالتاكيد لن اتركه... سانقله الى المستشفى.

سهام : « معاً بخوف » المستشفى ؟
صابر : المستشفى ؟
الدكتور : ليس مستشفى التاجر. على اية حال
صابر : كل المستشفيات سواء.
الدكتور :
لا ليست كل المستشفيات سواء. بالاضافة الى انه ليس امامنا حلّ آخر.
صابر :
ليبق هنا تحت رعايتنا.. اقصد رعايتك الرحيمة... وانا على استعداد (يحدق الدكتور فيه بغضب) ان.. ان (يرتبك جداً ، يتلعثم) آآ.
الدكتور : ان ! ان ماذا ؟ ان تدفع لي
صابر :
ارجو ان لا اكون قد اسات اليك من حيث لا ادري.
الدكتور :
ليتك تتحرر يوماً ما من التعامل السلعي مع الناس. لعل الزمن يجود عليك بفرصة.. لتطهر من ذنبك.
صابر: ذنبي ؟ ذنبي ازاء اخي ؟
الدكتور :
خمس سنوات تدير ظهرك لأخيك وهو في بداية طريقه الى الحياة.. الحياة الغابة. المليئة بالوحوش والكواسر. احوج ما يكون الى احد يقف الى جانبه ويسنده. ناهيك عن اخ ثري بوسعه ان يفعل من اجله الكثير.
صابر :
ماذا بوسعي ان افعل لرجل ركب راسه.
(ريح قوية مصحوبة بزخات من المطر تفتح النافذة. سهام تسرع لغلقها).
الدكتور :
كان بوسعك ان تقرضه. ولا اقول تمنحه ، بعض المال لتاسيس مستشفاه ، او مشتل الزهور. كما كان يسميه حالماً. تتفتح فيه البراعم الغضة ويرعاها هو بالعلم والحب. فتتسع الحدائق. وتتقلص الغابات ، ويتحقق حلمه النبيل الذي عقد عليه مستقبله العلمي وكل آماله الانسانية (بحدة) بيد انك لم تفعل ، وهو استعجل الزمن فوقع فريسة سهلة بين براثن التاجر ، الذي غدا. بقدرة قادرويا للغرابة « صاحب مستشفى ».
صابر :
هو الذي ارتمى في احضان التاجر. وليته اكتفى بنفسه ولم يدفع اليه بشقيقة زوجته ايضاً.
سهام :
لا تقلب الحقائق يا صابر. ان شقيقتي هي التي اختارته.
صابر :
بدفع منكما. انت ونوري لمجرد انه صاحب مستشفى ويمكن ان ينتفع منه.
الدكتور :
ابداً ليس نوري بالرجل الذي تعنيه. ولكن ما جدوى الكلام.. ان ايّاً منكم لم يفهم نوري حق فهمه. وكلكم شاركتم بهذا القدر او ذاك في حياكة ذلك النسيج الاخطبوطي الخانق الذي يلتف حوله.
صابر :
بقدر تعلق الامر بي. انا تجاوزت كل خلافاتي. وتركت سائر اعمالي وهرعت لمساعدته. بروح صافية وقلب ابيض. وها انا في داره قبل الطلب ورهن الاشارة وعلى استعداد.
الدكتور :
على استعداد للدفع ؟ مرة اخرى ، يا صابر.. آه.. اي نمط من الرجال انت.
صابر :
لا تحتقرني يا دكتور ولا تحتقر نمطي من الرجال. وإن كان لابد ان تفعل فاقتصد بعض الشيء.
الدكتور :
ارجوك يا سيد صابر. لا وقت عندي لهذا النوع من الجدال العقيم.
صابر :
قبل هنيهة تحدثت عن الحياة ، الحياة الغابة. انا منذ مات والدي وجدت نفسي وسط هذه الغابة المسكونة بالوحوش والكواسر. اعزل بلا سلاح. وكدت اؤكل ويؤكل معي اخي الصغير نوري. لولا انني

قررت ان اقاتل بالسلاح نفسه. المال.
فشرعت اجمعه بشتى الطرق والوسائل.
اشتريه باغلى الاثمان. حتى تكوّم لي منه
الكثير. واحسست باني قوي وبات بوسعي
ان احقق كل ما اريد. فإذا بطعنة خفية
توجه إليّ وممن ؟ من اقرب الناس إليّ..
اخي وزوجة اخي.

سهام :

عيبك يا صابر انك تنزل الأوهام
التي تخلقها لنفسك منزلة اليقين.

الدكتور :

لعلك حسبت ان الحياة قد غدت بعدما
امتلكت المال حديقة من حدائق البيوت
التي تملكها ولك الحق ان تقطف
من زهورها ما تشاء.

صابر :

لست من النوع الذي تستهويه الحدائق...
انا ارى الحياة ساحة لكرة القدم وارى
نفسي اللاعب الأمهر. ذا القدم الذهبية.

الدكتور :

(باسي) ما اتعس من لا يرى في الحياة
على اتساعها اللا محدود سوى بقعة
صغيرة لا تتجاوز الساحة التي يلعب
عليها. بل الحياة. الحياة نفسها بكل
جمالها واحلامها كم تكون ضيقة وحقيرة
حين تستحيل الى كرة تتقاذفها الأحذية
المصنوعة من الذهب. ويتحكم فيها قانون
الربح والخسارة. ليكن الله في عون نوري
الذي يلعب به اخوه ومنافسه.

صابر :

دكتور انت رجل متعلم وعالم وانا رجل
نصف متعلم وشبه اميّ. فخذني على قدر
عقلي ولا تنتظر مني ان اكون مثل المسيح
ادير خدي الأيسر لِمَنْ يضربني
على خدي الأيمن.

الدكتور :

ليس المطلوب من احد في هذا العصر
بالذات. ان يكون مثل المسيح. وانت
يا سيد صابر. (يتوقف فجاة) ولكن
ما جدوى كلام لا طائل تحته (يتوجه نحو
الباب).

صابر : (يقف امامه) دكتور ارجوك.

الدكتور : ما الذي تريد يا صابر ؟

صابر : شيئاً واحداً فقط. لا تترك نوري.

الدكتور :

لقد قلت اني لن اتركه. انا ملزم بألّا اتركه.

صابر : إذن ابق معنا.. من اجله.

الدكتور :

من اجله ؟ أمْ من اجلك ؟ (صابر يصمت)
في البداية نفيت وباصرار ان تكون انت
المريض. واكدت ان نوري وحده المريض
والآن وبعد هذا الحديث المسهب لا اراك
في حال افضل منه.

صابر : (يتعذب) آه..

الدكتور :

اطمئن سابذل المستحيل من اجل نوري.
وعسى ان يكون في شفائه شفاؤك ايضاً.
(يفتح الباب. المطر في الخارج يهطل بشدة
يتوقف.. يتهيا للخروج تحت المطر).

سهام :

(تسرع نحوه) دكتور اتوسل اليك (تغلق
الباب) إذا كان ثمة باب للأمل.. فاشفق عليّ
ولا تغلقه.

الدكتور :

لست الذي يغلق باب الأمل. وانت تدرين
جيداً (يهم بفتحه ثانية.. باصرار. سهام
تمسك يده).

سهام :

انتظر.. انتظر ريثما يتوقف المطر.
على الأقل.

الدكتور :

المطر لا يعيق الطبيب عن اداء واجبه
(يفتح الباب).

سهام :

(تتغلب على صراعها) و.. وإذا.. إذا قلت
لك انك (تغلق الباب) تخذله ، فهو الذي
طلب حضورك بنفسه.

الدكتور :

(ترتخي قبضته على الباب) هو الذي طلب
حضوري ؟

سهام : (بانكسار) تلك هي الحقيقة.

الدكتور : ترى كم من الحقائق تعرفين وتخفين.

سهام : عدا التي سمعت. لا شيء.

الدكتور : ستري (يعود)

سهام :

صدقني. صدقني ارجوك... وإذا لم
تصدقني فقدت احترامي لنفسي.

صابر :

لماذا لم تقولي ذلك منذ البداية يا سهام ؟

سهام : منعتني كبريائي

الدكتور :

كبرياؤك ؟ الا ما اغرب ما اسمع. تبنين بيني
وبين صديق عمري حاجزاً سخيفاً
من وَهم اشد سخفاً... تسمينه كبرياء.

سهام :

إذا كان نوري المتسامح دائماً قد نسيَ
صفعتك على وجهه. فانها لا تزال ترن
في اذني. هل تتذكرها ؟ مضى عليها
ما يقارب العام بيد ان رنينها لا ينقطع
وصفحة وجهه التي توقدت واصطبغت
بلون غريب تعجز كل مهارات الفنانين
عن خلقه. لا تغيب عن عيني.

الدكتور :

والآن ممن تريدين الانتقام ؟ مني أمْ منه.

سهام :

حينها وددت ان امزقه.. او اردها اليه
في الأقل.

الدكتور :

لماذا لم تفعلي ؟ ليتك فعلت. كنت قد فجرت
كيس الحقد. الذي لا تزال الأيام تملؤه
بالمزيد من السموم.

سهام :

هو الذي منعني. قال دعيه. انه محق.
وكلما سالته اجاب الجواب نفسه.

صابر :

إذن ماذا هناك ؟ لماذا لا تنسين امراً وقع
بين صديقين منذ عام ؟

سهام :

لماذا صفعته يا دكتور. لماذا صفعت اعز
اصدقائك وبتلك القسوة ؟

الدكتور :

نالته الصفعة خطا.. كان ينبغي ان اتوجه
الى شخص آخر. ولكن بعدما تستحيل

طلقة.

سهام :

كانت دهشتي بالغة ، صاعقة.. ان تكون انت بالذات اول انسان يقفز الى ذهنه وهو في اوج محنته وقمة اوجاعه وآلامه.

صابر :

من الواضح انه وبعد كل ما جرى بينهما.. لا يزال موضع ثقته.

سهام :

نوري يعرف جيداً فيمن يضع ثقته.

صابر :

الدكتور حمدي جدير بالثقة. ثقة نوري. وثقتنا جميعاً. امنحيه انت الاخرى ثقتك يا سهام.. واخبريه بكل ما تعرفين.

سهام :

صابر ، الا تصدقني انت ايضاً ، اني لا اعرف شيئاً ذا قيمة.

الدكتور :

قولي ما تعرفين واتركي تقدير قيمته لي (سهام تتعذب) سيدة سهام مفعول الدواء سيزول بعد دقائق. وليس بالامكان حقنه بالمزيد ، وإذ ذاك تمزقه آلام جسدية وروحية لا طاقة لانسان بتحملها. وقد تدفعه الى امور ليس بوسع احد ان يتكهن بها. او يعرف مداها. فاشفقي انت هذه المرة عليه.. وعلى نفسك.. وتكلمي..

سهام :

حسناً.. حسناً.. ساتكلم.. ولكن ماذا اقول.. يا إلهي ماذا اقول..؟

الدكتور :

قولي كل ما يتبادر الى ذهنك. وقبل ذلك اجلسي. بل تمددي. ارتخي. ارتخي تماماً ودعي كل ما فيك يرتخي. اطلقي الحرية الكاملة لانسياب اقوالك وافكارك وحركة لسانك.. بلا تحفظ ولا تخوف.

سهام :

اللهم.. عونك.. تفضل يا دكتور.. تفضل.. بماذا تود ان نبدأ ؟

الدكتور : لنعد الى الاشواك.

سهام : (تنتفض) الاشواك ؟ الاشواك ثانية

الدكتور :

ثانية وعاشرة ومليوناً.. تحصني بصبر ايوب يا سيدتي. نبدأ من الاشواك ونعود الى الاشواك.لا حباً بها ولكن سعياً وراء الخلاص منها.. وعودة نوري الانسان الذي كان ؛ لا توخزه شوكة واحدة ولا تلوثه.

سهام :

هل يمكن ؟ هل يمكن ان يعود الانسان الذي كان.

الدكتور :

الرغبة في الحياة تحقق المعجزات. فقط تصبري.. ولا تضجري.

سهام :

ساحاول. مع ان هذه الاعادة والتكرار تضجران حتى الحمار.

الدكتور :

كوني اكثر صبراً (ثم) حين ادرك انه مزروع بالاشواك...

سهام :

(تقاطعه) هو لم يدرِ شيئاً. لم يعرف شيئاً. وكل ما هنالك اني انا التي ذكرت الاشواك لهول ما رايت من عذاباته. هل سمعتها من احد. من مكان ما ؟ لا أدري.. لا اتذكر.

الدكتور :

لا بأس... ستتذكرين.. انا واثق انك ستتذكرين.. ذاكرة الانسان تهمل ، عادة ، او تتناسى كل ما يؤلمها... ولكن ليس الى الأبد.

سهام :

انها كلمة وضعها شيطان خبيث على لساني. آه.. ليت لساني قطع. ليته ذاب او ارتد الى جوفي لساناً من نار.. ولم ينطقها.

الدكتور :

سيدتي بهذا القدر من الانفعال لن نتوصل الى الحقيقة ابداً..

صابر :

اهداي يا سهام. اهداي يا عزيزتي. الدكتور حمدي يهمه شفاء نوري لابد ان تساعديه. انه بعد كل شيء من واجبك ان تساعدي نوري.. زوجك.

سهام :

واجب ؟ اتكون كل تلك الوشائج الرائعة. المتناسقة في الوانها وانغامها وإيقاعاتها. المنسوجة من شرايين الروح والجسد ، التي تملأ فضاء وجودي قد تقلصت وانحسرت تحت هذا الاسم البارد برودة السكين.. الواجب !!

صابر :

آسف.. آسف.. لقد اسات التعبير ربما بسبب ما نحن فيه لم اعد احسن اختيار الكلمات المناسبة. فاغفري لي زلة لساني. كل ما اردت قوله لا تتبرمي باسئلة الدكتور. لا تتبرمي وحسب.

الدكتور :

ولا تنفعلي. الاهم ان لا تنفعلي ، فالانفعال قد ينسيك اموراً تبدو لك تافهة وصغيرة ، بينما هي في الواقع مهمة وذات دلالة.

صابر :

وسآتيك بقهوة. لقد بردت قهوتك ولم تشربيها (يشربها هو بسرعة).

سهام : لا.. لا اريد.

الدكتور :

عودي الى الارتخاء يا سيدتي. تخلصي من توترك.. تمددي. تمددي فذلك من شانه ان يهيء قدراً اكبر من الراحة.. ها.. بعدما جافاه النوم.. ماذا فعل ؟

سهام :

لفترة ، ربما في حقيقتها لم تتجاوز الدقائق. ولكنها بدت لي دهراً.. دهراً اسود ، شديد السواد. ظل يتقلبُ فوق الفراش. لا يستقر على حال. ثم القى بنفسه فوق الارض. وراح يضرب براسه البلاط القاسي الصلد حاولت منعه. دفعني بقوة. سقطت على السرير. رحت اتوسل اليه من مكاني.. كف عن تعذيب نفسك.. يا حبيبي. تعال. تعال الى احضان زوجتك. تعال الى فراشك. قال بصوت متشنج. لم تصنع الافرشة لامثالي. انا لا استحق احضانك الطاهرة.. محكوم عليّ ان اتقلب فوق الاشواك.

كلاهما : (معاً وفي آنٍ واحد) الاشواك.

سهام :

(بوهن شديد) اجل.. اجل الاشواك. عليّ اللعنة. الآن تذكرت لماذا خرجت مني تلك الكلمة المشؤومة. لقد سمعتها منه. من نوري نفسه.

صابر :

ارايت يا سهام. حين تهدأين تتذكرين الأشياء المهمة.

سهام :

وظل يصرخ.. الأشواك.. ستخنقني الأشواك. ستفتت روحي الأشواك.

صابر : إذن.. فثمة اشواك حقيقية.. فعلاً.

الدكتور : لقد صدق حدسي.

سهام : اي حدس يا دكتور ؟

الدكتور :

هنا ؟ لا. لا شيء. كنت اكلم نفسي (ثم) كم بقي على تلك الحالة ؟

سهام :

لا ادري بالضبط. فقد انتابني خور شديد واخذت قواي تنهار تكومت اسفل قائمة السرير. انتحب بصمت واختلس اليه النظر بين الحين والحين.. رايته ينخرط في بكاء مرّ.. تقطعه شهقات مَنْ يوشك ان يختنق.

صابر :

ترى ما مدى العذاب الذي سقط عليه.. حتى يلوذ بالدموع.

سهام :

قد اتحمل مشاهدة اجزاء من جسدي تتقطع وتحترق. ولكن لا اتحمل رؤية نوري.. المتوازن دائماً. يبكي وبذلك القدر اللا متخيَّل من الضعف.

صابر : كان ينبغي ان تتصلي بأحدٍ ما.. بي.. بالدكتور.

سهام :

زحفت نحوه.. بعدما عجزت رجلاي عن حملي. احطت راسه بذراعي. حدق بي بعيون من زجاج. غاب عنهما ذلك الوهج المشع بالحب والحياة الذي كان يضيؤني كلما تطلعت في عيونه ، نوري ماذا جرى لك ؟ اخبرني.. اخبر حبيبتك وصديقتك. حملني بين ذراعيه. كما تحمل الام الرؤوم طفلها الرضيع وراح يغمر وجهي وكل جزء مني بالقُبل. ويتساءل بصوت ملؤه الرقة والحنان وبنبرات متكسرة تنضح بالأسى والالم.. هل اوجعتك يا ملاكي ؟ آه اغفري لي يا روحي.. سامحيني يا يمامتي.. ثم احسست بذراعيه تتقلصان وبنبرات صوته تتغير. لا لا تغفري لي. فان ذنوبي اكبر من ان تُغتفر.. ثم اخذ يَتلوى ويصرخ اغمضي عينيك ، اردمي هذين النبعين الصافيين.. فانا لا اجرؤ ان ارى فيهما نفسي لا تدعيهما يتلوثان بصورتي المشوهة.. وجدت نفسي اقول.. صورتك انقى الصور يا نوري.. فماذا جرى لها.. اي وعد تلاعب بها.. لم يجب. تحجر في مكانه وشعرت بذراعيه كتلتين من الصخر تضغطان عليّ.. سالته ببراءة وبصوت مخنوق لا يكاد يُسمع.. نوري.. هل فعلت ما يشعرك بالخجل ؟ آه.. يا إلهي.. لقد جن جنونه.. جحظت عيناه. كادت الكرتان الزجاجيتان تقفزان من محجريهما وقد استحالتا الى كتلتي نار. رماني فوق السرير وهو يصرخ بصوت غريب كانه استعاره من وحوش الأرض قاطبة. اخرسي حين ترين احداً عارياً بتآكله الجرب.. لا تضعي امامه المرآة.

صابر : الجرب.. هل اصابه الجرب على حين غرة ؟

سهام :

كنت الهث. هممت ان اعتذر قاطعني بنفس الغلظة والقسوة. نامي.. نامي. وغطاني بنفسه حتى قمة راسي باللحاف. خيل إليّ لهنيهة انه يروم خنقي حبست انفاسي وانا ارتعد من الخوف والقلق تنهبني مشاعر شتى ، بلا تسميات لا اعرف اسماءها. لم تبتكر اللغة لها اسماء بعد. لان الانسانية كلها على تاريخها الطويل لم تعانِ من امثالها. لم اكن خائفة على نفسي. ولكن عليه هو. خشيت ان يسبب لنفسه الاذى كان قاسياً مع نفسه. بل ضارياً لا تاخذه بها شفقة. اخذ يلهث ، هو الآخر ، مثل غزال جريح تطارده كلاب الدنيا. انهكه الجري والنزف تساقط على نفسه مثل كيس ففارغ استبدت بي الحيرة. لا ادري ماذا افعل آه.. يا إلهي اي عذاب شنيع ذلك الذي يعصر الانسان. حين يرى اعز إنسان عليه يتعذب ولا يدري ماذا يتوجب عليه ان يفعل. ويكتفي بان يتشرب العذابات كلها.. اضعافاً.. مضاعفة.

صابر :

وتركت المسكين يتعذب مثل حيوان مذبوح الى النصف ؟

سهام :

اسكت يا صابر.. بالله عليك اسكت. لقد كنت انا الحيوان المذبوح الى النصف.. الى ما بعد النصف. وما من سكين رحمة تكمل لي ذبحي.

الدكتور :

(يقدم لها قدح ماء) اشربي يا سيدة سهام. ارتاحي بعض الوقت.

سهام :

(تبعد القدح برقة) سمعته يقول بوهن شديد. حمدي اين انت يا حمدي.. يا اخلص من عرفت. تعال. تعال اصفعني ثانية. فصفعتك الاولى لم تردعني وظل يتوسل ويصرخ مثل شحاذ جائع يستجدي لقمة يسد بها رمقه.. حمدي حمدي.. ومن غير ان افكر إلّا بالاستجابة لندائه وتلبية طلبه.. اخرجت راسي من اللحاف وقلت.. هل اذهب اليه.. هل اخابره يا.. ياه.. وكانه لك يكن ذلك الانسان الباكي الضعيف المستغيث انقض عليّ كالنمر المفترس وامسك بخناقي وهو يهدر.. الم تنامي بعد. لقد حذرتك يا سهام. لا تضعي المرآة امام انسان عارٍ واجرب. عارٍ واجرب. وبجهد جبار. انتظمت انفاسي على شكل كلمات مهشمة لو سمعتها. انا نفسي ، لما دريت ماذا تعني. آ.. آ.. مو.. ت. بيد اني عرفتها من ردّ فعله المفاجيء. تموتين ؟ لا.. لا.. انا مَنْ ينبغي ان يموت انا مَنْ ينبغي ان يتوارى عن الوجود. مكفناً بعاره الابدي. وارتد الى الخلف يضرب الارض.

مثل عصفور ذبح لتوه. ادركت ان احساسه بمراقبتي إياه يدفعه الى التمادي. وابتداع الوان اخرى من صنوف تعذيب الذات وحلج الروح. فرحت اتصنع الشخير. لم يكن ابداً شخيراً ذلك الصوت الخارج من حلقي المسدود ، الممتلىء بالمرارة. كان خليطاً عجيباً من اصوات غير مألوفة ولا مسموعة. حشرجة محتضر حيناً نشيج أم ثاكل حيناً آخر. خوار بقرة ذبيح تارة. عواء كلب مطعون لا يجد مَنْ يواسيه تارة أخرى. اصوات تتمرد على كل ما ابذله من جهود خارقة لخنقها في صدري. ثم رايته ينهض و.. و.. آه. ليت كلتا عيني فقئتا.. ولم تقعا عليه.

الدكتور : ما الذي حدث ؟

سهام : لقد تعرى يا دكتور.. تعرى.. يا صابر.

صابر : تعرّى ؟

سهام :

دفنت وجهي في المخدة وانا اطلب من الارض ان تنشق وتبلعني. لم اره عارياً قط. انا زوجته التي تشاركه الفراش والحياة حتى كنت امازح نفسي احياناً واقول ان امه قد ولدته وهو بكامل ملابسه.

صابر :

فعلاً.. حتى حين كان صغيراً.. كان ينزوي ويغير ملابسه ، بعيداً عن انظار امه واخيه.

سهام :

ما ظننت قط ان الجراة تواتيني ذات يوم ان انظر اليه وهو عارٍ.. بيد اني ما كدت اختلس اليه النظرة الأولى حتى وجدت عيني تنشدان اليه.. تلتصقان بجسمه البلوري. تلثمان بقدسية كل جزء من اجزائه كراهب يدخل لاول مرة محراباً ، زاخراً بكل آيات الفن والخلق. كان هو يهدر بكلمات لا تصلني إلاّ نتف منها. لو جمعتها كلها لما استطعت ان انشىء منها عبارة سليمة واحدة. ثم اخذ يحدق في صورته داخل المرآة ، وقد مدّ كلتا يديه نحو عنقه. كأنه يريد فصم رأسه عن جسده. وسمعته يقول بصوت بعيد الغور : قذر.. قذر.. آه.. ما اشد قذارتي ! كان جسمه ناصعاً.. شفافاً مثل قطرة ندى لم تمسسها ذرة غبار. لو تأملته لرايت الدم يجري في عروقه صافياً.. احمر.. في هالة من النور الأبيض. مثل تلك التي تحيط برؤوس القديسين.. من رسوم الكنائس والكاتدرائيات.. تساءلت بيني وبين نفسي.. ترى كيف يرى القذر حقاً ، نفسه.. إذن..

الدكتور : القذر حقاً.. لا يتامل نفسه ابداً.

صابر :

بل ولا حتى ينظر الى نفسه. (يحدق فيه الدكتور بصمت).

سهام :

وشرع يضرب الهواء كغريق في لجّ بحر صاخب ، هائج الموج يبحث عن لوح انقاذ. ثم تغيرت حركاته واخذت تقاتل اشباحاً غير مرئية تهاجمه او بالاحرى شبحاً واحداً ، ضخماً الى حد غير معقول ، يحيط به من كل جانب ، يراه امامه اينما يلتفت وهو ينهال عليه ضرباً متواصلاً وذاك يخرج له لسانه مستهزئاً. يقهقه بصوت غير مسموع ساخراً منه فيحتد اكثر ويبذل المستحيل ليتسلق هيكله الخرافي ويخنق ضحكاته ولكنه لا يطاله.. ويرتد عجزه عن النيل منه سكاكين تقطعه.. آه.. آه لقد كان شيئاً مروعاً.. مروعاً بصورة لا تصدق. وإذ خذلته قواه وعصف به اليأس.. انفجر بالبكاء وانهمرت الدموع من عينيه بغزارة وهو يحدث نفسه ، ما جدوى الدموع. كل دموعي لا تغسل عاري كل املاح جفوني المقرحة لا تطهر جروحي.. آه يا وغد.. ماذا فعلت بي. وهجم على صورته فتهشمت المرآة وسقط هو مجللاً بالدم واللهاث. واسرعت الى الاتصال بك اولاً ثم.. بصابر.

صابر :

قد تكون نثارات الزجاج هي التي تراءت لك اشواكاً.. يا دكتور ! ..

الدكتور :

(يسرع باحضار قدح ماء. يرش على وجهها. ثم يقدم لها قرصاً).. تفضلي يا سيدة سهام. انه يريحك.

سهام :

(ترتعد) ما هذا ؟ آه.. لا.. لا.. ارجوك.

الدكتور :

انه مهدىء. مجرد مهدىء. انت بحاجة اليه بعد الجهد الكبير الذي بذلته.

سهام :

لا. لا لقد رايته يتناول واحداً منه. قبلما يجلس الى المكتب. اخشى ان يكون هو السبب في كل ذلك الجنون الذي تلبسه.

الدكتور :

ليس لهذه الاقراص اي تأثير من هذا القبيل.

سهام :

ولم يكتف بواحد. تناول آخر. وإذ همّ بتناول الثالث كانت العلبة قد فرغت. فالقاها بانفعال شديد وقال حتى السموم لا تريديني.

صابر : السموم.. هل هذه الاقراص سموم ؟

الدكتور : هل انت متاكدة انه من هذا النوع ؟

سهام :

للوهلة الأولى. تبدو العلبة نفسها. ارني إياها. (تقراها) لا. لا.. ليست هي نفسها.

الدكتور : (يريها علبة اخرى) اكانت مثل هذه العلبة ؟

سهام :

(تخطفها) بالضبط.. آه.. يا إلهي كيف تحمل قرصين في وقت قصير جداً..

الدكتور : لماذا لم تخبريني من قبل ؟

سهام :

الآن تذكرت. ذكرتني العلبة. ارجوك لا تحاسبني على كل صغيرة وكبيرة ان ذهني مشتت ، وانا مبعثرة اكاد لا اعرف موضع رأسي من قدمي.

الدكتور :

استطيع تقدير حالتك يا سيدتي. خذي (تتناول القرص).

سهام :

(تعيد اليه القدح) شكراً.. يا دكتور

حمدي..

الدكتور :

يا سيد صابر.. اظننا بحاجة الى قهوتك الطيبة الآن..

الدكتور :

(مسروراً) من عينيّ.. يا دكتور حمدي (يدلف المطبخ).

سهام : اشعر كاني ازحت جبلاً عن كاهلي.

الدكتور :

في الحديث مع الاصدقاء راحة كبيرة للنفس.. وسترتاحين اكثر إذ يبدأ مفعول القرص (ثم) ذكرت ان نوري عاد يعاقر الخمر (تومىء إيجاباً) باعتدال ؟

سهام : بل.. بافراط.

الدكتور : وليلة امس ؟

سهام : شرب.. كثيراً.

الدكتور : و.. ومع الاقراص. اعني قبلها.. أم بعدها ؟

سهام : قبلها.. وبعدها

الدكتور : آه.. بعدما عاد من المستشفى.

سهام : وقبلما يذهب.. ايضاً

الدكتور : (مستهولاً) من الصباح الباكر ؟

سهام : قبلما يذهب الى المستشفى.. للمرة الثانية.

الدكتور : ولماذا ذهب الى المستشفى للمرة الثانية ؟

سهام : لانه تلقى مكالمة عاجلة.

الدكتور :

(بشيء من الضجر) ارجوك يا سيدة سهام. انت تقطرين لي المعلومات قطرة قطرة ارجوك ان تسترسلي. إن كان بوسعك. دون انتظار اسئلة مني (تبقى ساكتة في حيرة) هل استدعاه صاحب المستشفى ؟

سهام :

لا. شخص لا اعرفه. لم يسبق ان سمعت صوته. كان نوري متعباً جداً. فقد عاد في حدود الرابعة مساءً. استلقى بكامل ملابسه. سالته هل اعد لك الغداء. اجاب لا. قلت مداعبة تناولت غذاءك في المستشفى. قال بامتعاض تناولت السم في المستشفى دعيني اريد ان ارتاح. قلت الآ تغير ملابسك أم لعلك تعود الى المستشفى. قال لن اعود الى جهنم ثم اشار الى ان اخرج. خرجت الى المطبخ. ورحت اتناول الطعام وحدي. رن جرس التلفون هرعت اليه. وكان ذلك الصوت الذي لا اعرفه قال الدكتور نوري مطلوب في المستشفى. قلت لقد عاد لتوه وهو في غاية الانهاك قاطعني : الامر عاجل جداً.. ولابد من حضوره. تركت الخط مفتوحاً عدت الى نوري وقفت عند راسه كان قد اغمض عينيه. لم اجرؤ على ازعاجه عدت ادراجي ولكنه استوقفني. قلت المستشفى ، لا عليك يا حبيبي ساقول لهم انك متعب جداً. اجاب لا. لا. نهض متثاقلاً. سمعته يقول اين هو ناده. ثم اخذ صوته يعلو ويستحيل صراخاً وهو يخاطب هذا الـ هو . الذي لم اعرفه. لقد قلت لك الف مرة لن اجري عمليات من هذا النوع ، بعد الآن. واطلق ضحكة ساخرة قبلما يقول هذه هي المرة الثالثة في بحر اقل من سنة واحدة ، وكل مرة تقول انها الاخيرة. لم ادرِ ماذا قال له الآخر كي يصرخ فيه نوري. اعرف انك.. قد اوقعتني في شباكك القذرة.. ولكني مع هذا احذرك كف عن تسميم تلك الزهور البريئة باشواكك اللعينة. واغلق التلفون بعصبية شديدة وهو يدمدم. وغد وغد كبير

(يدخل صابر بالقهوة).

صابر : وغد كبير ؟ من الوغد الكبير ؟

سهام :

ثم دلف المطبخ. دخلت خلفه اساله عما يجري لم يجبني. تناول زجاجة الخمر ادار منها كاساً. القاها في جوفه بسرعة. ثم ملأ الثانية. امسكت يده رجوته. نوري ماذا دهاك ؟ اخبرني. دفع يدي وهو يقول انها مسالة تخصني وحدي. تساءلت بالم منذ متى صارت بيننا مسائل تخصك وحدك او تخصني وحدي. اهمل سؤالي افرغ الكاس الثانية في جوفه.. التقط زيتونة واحدة وخرج..

صابر :

سهام.. القهوة. تفضل دكتور (الدكتور ياخذها ، بصمت).

سهام :

(تتناول الفنجان) خابرت ابن عمي في البيت. اجابوا انه في المستشفى ، فطلبته هناك.

الدكتور :

(يهمهم) يظل المجرم يحوم حول آثار جريمته (يحتسي القهوة) كما يُقال.

سهام :

قال العملية لشخص عزيز جداً ولا اجد غير نوري مَنْ اعتمد عليه.

صابر : كذاب. اقسم انه يكذب.

سهام :

قلت له لقد كان بمزاج سيء ومرهقاً جداً واخشى ان تفشل العملية.. قاطعني.. لا.. لا انها سهلة. انتزاع شوكة وحسب. تساءلت بدهشة شوكة ، شوكة.. تستوجب عملية ؟ اية شوكة هذه ؟ قال يبدو انها توغلت اكثر مما يجب وسببت بعض الورم او.. ما شابه. ثم اخذ يضحك ويؤكد ان المسالة عادية.. وان نوري خبير في هذا المجال.

الدكتور : وغد ؟ وغد كبير.. لقد فعلها.. مرة اخرى !

سهام : ما الذي فعل يا دكتور ؟

الدكتور :

(بالم) شيء يستعصي على القول. شيء تابى الكلمة احتواءه.

صابر :

ولكن يا دكتور.. ما دام الامر متعلقاً بنوري.. فمن حقنا ان نعرف.

الدكتور : ما الذي تريد ان تعرف يا صابر ؟

سهام : كل ما يتعلق بنوري يا دكتور.. كل شيء.

الدكتور : لا.. لا.. لم يحن الاوان.

سهام :

من جانبي ازلت القشور عن جروحي وقلت كل ما اعرف ، ضاربة عرض الحائط بكل تحذيرات نوري. وضعت المرآة امامه بعد ما عريته مجدداً. وقد جاء دورك الآن

يا دكتور.

الدكتور :

دوري ؟ سيكون دوري من مكان آخر يا سيدة سهام.

سهام :

ولكنا نريده هنا.. صابر اخوه وانا زوجته. لابد ان تكشف لنا هذا الغموض الذي يغلف كل شيء. نوري. المستشفى. ابن عمي. الأشواك.

صابر :

الأشواك. لا سيما الأشواك. ومن المؤكد انك تعرف

الدكتور :

لقد قلت لكما.. ليس الآن.. ليس الآن.

سهام :

دكتور حمدي انت رجل صادق ولا تنقصك الشجاعة في قول الحقيقة. ان الصفعة التي وجهتها الى شقيق روحك خير شاهد. ولا يمكن ان يكون دافعها غير الصدق. او على الأقل. بدات انا افهمها على هذا النحو. وإذا كنت تراني بحاجة الى صفعة مثلها او اقسى منها. فلا تتردد.

الدكتور :

اخشى ان لا يسرك سماع ما تصرين على معرفته.

سهام :

لست اسعى وراء ما يسرني.. وإنما وراء الحقيقة.

الدكتور :

حسناً.. حسناً.. (يفكر) سيدة سهام. الست متورطة بصورة ما. مع ابن عمك ضد نوري. (سهام تنفعل انفعالاً شديداً).

سهام : ضد زوجي. انت مجنون

الدكتور : لقد حذرتك ان ما اقوله لا يسرك.

سهام :

ولكنك لا تعني ما تقول. لا شك انك لا تعني ما تقول.

الدكتور :

(يتامل موضع اللوحة الخالي) بل اعنيه

سهام : ولكن.. لكن.. كيف.. كيف ؟

صابر :

لا تنفعلي يا سهام.. انت التي اردت الحقيقة

سهام :

حسناً.. حسناً ، في هذه الحالة. هل تتفضل يا دكتور وتبين لي ما الذي.. يجري بينهما من غير المألوف والمعتاد من العلاقة بين صاحب مستشفى وطبيب مختص يدير له مستشفاه.

الدكتور :

صاحب المستشفى هذا ، يا سيدتي ، قد اوقع زوجك في شباكه مثلما سمعت منه وراح يرغمه على انتزاع اشواكه اللعينة. وكل شوكة ينتزعها تستحيل في جسده وروحه الى غابة من الأشواك.

صابر : اللهم.. رحمتك

الدكتور :

اما لماذا نوري بالذات فبحكم صلة القربى التي تمر عبرك والتي خلالها وقف على نقطة ضعف نوري ، الكامنة في رغبته الشديدة في امتلاك او حتى ادارة مستشفى. وعرف هو ، بحسه الذئبي ، كيف يستغلها ويستعبده من خلالها.

صابر :

(بحماس) استنتاج منطقي سليم

سهام :

ربما. ولكنه بعيد عن الواقع. بعدك انت من قدرتك على التخلص من عقدتك ازاء وليد. (صابر يرتبك. يهم ان يتكلم. سهام تسبقه) دكتور رجاء ثمة سؤال آخر. هل يمكن ان توضح لي ما علاقة الأشواك بالمستشفى (صابر يفرك مسبحته بانتظار الجواب).

الدكتور :

مثل علاقة تاجر السيارات.. بامتلاك المستشفى

سهام :

التاجر تقوده رائحة الربح. وهو يبحث عنه ولو كان في جهنم. ثم انه لم يعد تاجراً وحسب.. فقد نال شهادة و..

الدكتور :

شهادة في الثقافة العامة وبالمراسلة ! اية شهادة مضحكة هذه ! بل اية اكذوبة سافلة ، حفنة اموال تلبس صاحبها شهادة لا تؤهله لغير الازدراء والمقت.

صابر : (منتشياً) بالضبط.. والله بالضبط

سهام :

ازدره ما شئت. امقته ما شئت. ولكن.. فقط.. قل لي ماذا تعني الأشواك.. كمصطلح يجري تداوله في المستشفى.. او.. او كشفرة سرية تستخدمونها فيما بينكم.. هو.. نوري.. انت.. و.. ولماذا يزرعها ابن عمي ويرغم زوجي على قلعها.. و.. وفي مستشفى مخصص للولادة (تقع في حيرة شديدة. تكلم نفسها) آ.. آ.. تكون الأشواك تعني.. تعني (لا تجرؤ على تصديق افكارها ولا البوح بها فتلجأ الى اشارات خرساء) الـ.. الـ.

الدكتور :

(بهدوء. وبصوت عميق) بالضبط.. يا سيدتي

سهام :

(مصعوقة) بالضبط ؟ هل تدري بماذا افكر ؟ (يومي الدكتور إيجاباً.. تصرخ) آه.. آه.. يا عاري.. يا عار ابن عمي الذي يحمل جده اسم جدي.. يا شقاء نوري.. يا تعاستنا جميعاً.

صابر :

مرحى.. مرحى بالرجل الذي اختارته اختك.

سهام :

ليس الوقت وقت شماتة يا صابر (ثم) ولكن نوري ، نوري الذي كرّس حياته وعلمه في سبيل الحياة وبراعمها الوليدة وزهورها المتفتحة. كيف يعود يخنقها ما الذي قلبه الى نقيضه. اية قوة طاغية تلك احالته الى.. الى (تتردد) تاله.. لا ادري ماذا اسميه.. ماذا اسمي واهب الحياة ومفجرها وقد استحال الى سالبها وهادمها.

صابر :

لا تلومي نوري. او على الأقل لا تلوميه وحده.

الدكتور :

(بحزن) ما اكثر ما حذرته. ولكنه قال انها

ورطة وقع فيها. لابد ان اساعده على الخروج منها. فهو صاحب فضل كبير عليّ.. ثم صارت الورطة اثنتين.. وثلاثاً. و..

صابر : وفات الاوان

الدكتور :

لا. لم يفت. ولن يفوت. نوري رجل شجاع. لن يستمريء الذل الى الابد لابد ان ينتفض ذات يوم

سهام :

إذن فهذا سر كل تلك الروح العدوانية التي اراك مشحوناً بها.

الدكتور : أليس من واجبي.. ان..

سهام :

(تقاطعه) من واجبك يا عزيزي الدكتور. بل.. بل من دونه ما كنت جديراً بصداقتنا. ولكن هلا تريثت قليلاً لتتاكد فيما إذا كنت ضالعة مع ذلك الوحش الزنيم.. او.. حتى لو كنت على علم بذلك المستنقع النتن الذي يتمرغ فيه ويجرّ اليه زوجي معه.

الدكتور :

لقد حسبت ان العلاقة التي بينكما..

سهام :

(تقاطعه بحدة) العلاقة التي بيننا ، العلاقة التي بيننا.. ما الذي تعرفه انت عن.. العلاقة التي بيننا.

الدكتور :

(بلا انفعال) اعترف ليس الكثير. نوري لم يكن يحدثني عنها إلّا قليلاً وسرعان ما كان الألم يغلبه ويصرخ.. اوه.. دع ذلك لوقت آخر.

سهام :

لا اتذكر انه شك فيها.. او.. او حتى شكا منها.

الدكتور : لست مرغماً على التلفيق عن لسانه

سهام :

لا. لا لست مرغماً فعلاً. (ثم بنبرة اسى) يبدو ان ثمة ينابيع للألم في حياة الرجل يلذ له الخوض فيها وحده.. او.. او.. امام صديقه وفي خفية عن زوجته

الدكتور :

عسى ان لا يكون في ذلك ما يغيظ زوجته ويوغر صدرها.

صابر :

من حق الرجل ان يختار من يشاء ويمنحه القدر الذي يرى من ثقته واسراره (يداعب مسبحته) فانا.. مثلاً..

سهام :

(تقاطعه) فعلاً. فعلاً. ولكن الذي يحز في نفسي ان يغيب عن نوري ان علاقتي بوليد لم تخرج عن اطار العلاقة الطبيعية بابن العم وزوج الأخت. آه.. يا لشقائي بابن عمي وزوج اختي. ان القدر حين يلعب باحد لا يرحم.

صابر :

لا اظن ان علاقة بهذه الحدود يمكن ان تزعج رجلاً ناجحاً مثل نوري.

سهام : ماذا تقصد.. يا.. صابر

صابر :

يا سهام. بعد كل شيء لابد من الاقرار بان علاقتكما كانت اكثر من ..

سهام :

(تقاطعه ، ببراءة) ربما.. ربما ولكن من اجله. من اجل نوري نفسه. لقد كان الهمّ الوحيد الذي يؤرق نوري على الدوام. بعدما ضاق بظروف العمل في المستشفيات العامة. ان يكون له مستشفاه. وإذ حقق له وليد هذا الحلم ربما بالغت بعض الشيء في مجاملته والاحتفاء به. في زياراته المعدودة لنا. وكل ذلك لم يخرج عن اطار العرف والمألوف.

الدكتور : والهدايا ؟

سهام :

الهدايا ؟ انا لم اتلق منه اية هدية (تفكر) آهاً.. إذا كنت تقصد المسدس الذي اهداه لنا في عيد زواجنا. فانه لم يحض باحترام اي منا. انا لم المسه اطلاقاً ونوري سخر منه وقال يبقى ابن عمك هذا غريباً عنا حتى في اختيار الهدية التي يتودد بها الينا. ثم القاه في احد الادراج باهمال شديد وسرعان ما نسينا امره ولم نعد الى ذكره ابداً.

الدكتور :

من المؤكد ان الامر كما تقولين. فنوري نفسه لم يحدثني عنه قط (بعد صمت قصير) ولكني في الحقيقة.. كنت اقصد هداياك.. او بالاحرى..

سهام : هداياي ؟ هداياي انا..

الدكتور :

معذرة ، لم اكن دقيقاً كما ينبغي. فانا لا اعرف منها غير واحدة وقد لا تكون ثمة سواها. ولكنها حفرت في نفس نوري شرخاً كبيراً. يبدو انها كانت عزيزة عليه.. وذات قيمة خاصة (يرنو الى الحائط المواجه للجمهور).

سهام :

(تنظر حيث يرنو) الصورة.. ؟ تقصد الصورة ؟

الدكتور :

اجل. الصورة رسمتها ايام كنت طالبة في كلية الفنون. كانت معلقة هنا (يشير الى مكانها الفارغ) تستقبل الزائر اول ما يدخل بالوانها الزاهية نوري كان مجنوناً بها. اظنه هو الذي اسماها زهرة الحب.

سهام :

نعم. ثمة صعوبة لا تزال تشل مخيلتي كلما حاولت اختيار اسم لاحدى لوحاتي ونوري دائماً هو المعين والمنقذ (ثم) ولكن نوري هو الذي فرط بها.

صابر : (بنبرة شك) نوري ؟

سهام :

(بحدة) اجل نوري. وإن كان يراودك اي شك.. رح اسأله.

صابر :

اسأله ؟ اسأل مَنْ ؟ وهل هو في حالة تسمح له بالسؤال.

الدكتور :

لا موجب لعدم تصديق السيدة سهام.. يا صابر.. دعها تتكلم.

سهام :

حين طلبها مني وليد اعتذرت وقلت آسفة انا ونوري نعشق هذه اللوحة. قال نوري

لا يرفض لي طلباً. اليس كذلك يا دكتور نوري ؟ وحين اجاب اوه.. طبعاً. طبعاً. لم اصدق اذني. رايت الالوان تختلط امام عيني وتغدو اشبه بغيمة سوداء.

الدكتور :

نوري ببراءته الطفلية لا يخذل احداً ، لو طلب منه حتى ملابسه ، وهو هو الذئب قد عرف كيف يقتنص الشاة.

سهام :

الهدايا التي يتبادلها المحبون ايام تفتح العشق تبقى تعطر الحياة بعبق خاص يتحدى الزمن. كتمت استيائي ، حبسته في جوفي ناراً تتاجج. لم اقوَ على.. النظر اليه وهو ينتزع الصورة. فقد احسست انه ينتزع بعضاً مني.. منا كلينا ، وجدت نفسي مثل عصفورة ترى مخالب القط وانيابه تبرز لافتراس افراخها. فلا تملك غير نفسها تقدمها في دفاع يائس.

الدكتور :

دفاع يائس ؟ يا لهما من كلمتين متناقضتين. تلغي إحداهما الاخرى. او لابد ان تصبحا كذلك ذات يوم فلا الدفاع يبقى يائساً. ولا الياس يصلح دفاعاً.

سهام :

(بمرارة) لقد احتميت به يا دكتور. احتميت به.

الدكتور :

ربما كان هو الآخر، في قرارة نفسه قد احتمى بك.

سهام : بي ؟

الدكتور :

لِمَ لا ؟ ولكن اياً منكما لم يبادر ، على امل ان يبادر الآخر فخذل كل منكما صاحبه.

سهام : وضاعت الزهرة.. زهرة حبنا.

الدكتور : بل سرقت، سرقها ذلك الوغد. وعلى مراى منكما.

سهام :

سواء سرقت أمْ ضاعت. فانها تركت فراغاً يقبض الروح.

الدكتور : ليس صعباً ملء مكانها الفارغ ثانية.

سهام :

لا. ليس صعباً. بل ما اسهل ملء كل الامكنة الفارغة مهما اتسعت ولكن فراغاً في القلب. حتى ولو كان بحجم الاظفر. مَنْ يملؤه ؟

الدكتور : انت.

سهام : (باشراقة مفاجئة) انا ؟ كيف ؟

الدكتور :

بزرع زهرة اخرى. ارض الحب يا سيدتي ثرة وصبور. لا تكل ولا تتعب من العطاء.. لا سيما حين تسقيانها معاً الحنان والوفاء. ارسمي يا سيدتي سهام.. ارسمي..

سهام :

وهب اني رسمت.. اتراني قادرة على حمايتها ورعايتها. الا يسرقها اللص نفسه.. او.. سواه..

الدكتور :

انت امراة شجاعة.. شجاعة حقاً. قادرة على حمايتها ورعايتها.

سهام :

انا ؟ اتراني كذلك حقاً.. يا دكتور أمْ..

الدكتور :

تلك هي الحقيقة (يبتسم بثقة) وقد بدات ادركها ساطعة. مثل الشمس التي سقطت (يشير الى النافذة التي نفذت عبر ستائرها المسدلة خيوط الشمس المشعة ، يسير نحوها).

صابر : الشمس ! هل انقطع المطر ؟

الدكتور :

(يفتح الستارة. بنبرة حنون) بعدما ارضع الارض ، وغسل الاشجار والطرقات وها هي الشمس تبدد الغيوم وتنشر النور والدفء (يترك الستارة مفتوحة. فتمتلء الصالة بضياء الشمس).

سهام :

(حالمة) آه.. ليتني اصدق انني كما تقول. او على الاقل ساغدو كذلك.. يوماً ما.

الدكتور :

انت الآن كذلك. ثم انك لست وحدك سيقف نوري الى جانبك بكل شجاعته وعنفوان حبه ، وإذا كانت اشواك ذلك الوغد قد نثرت على حياتكما بعض الاوهام والمخاوف واربكتها لفترة ما. فقد آن لها ان تتلاشى ان يلاشيها صدقك الناري ويحرقها.

سهام :

(يامل) ويعود الى حياتنا صفاؤها ، والوانها الزاهية البهيجة ؟ [صوت ارتطام جسم الارض. ذهول شديد يشمل الجميع].

صابر : ماذا حدث ؟

الدكتور : كان جسماً ارتطم بالارض.

صابر : ايكون نوري قد صحا ؟

سهام :

نوري صحا.. آه.. يا روحي يا نوري (تركض نحو الغرفة).

صابر :

هل وقع من على السرير (يسرع خلفها).

الدكتور :

لم يكن فوق السرير. كان ممداً على الارض (يهرع نحو الغرفة).

سهام :

(خارجة من الغرفة. في هلع شديد).. دكتور حمدي.. صابر..

كلاهما : ماذا هناك ؟

سهام :

نوري ليس في مكانه.. ليس في الغرفة.

صابر :

لا يمكن ؟ مستحيل ؟ ماذا جرى له ؟ اين اختفى.

[طرق شديد على الباب يفتحه صابر بسرعة. تدخل امراة في اضطراب شديد..].

المراة :

آه.. الحقوا الدكتور.. الدكتور نوري. لقد قفز من الشباك.

الكل : الشباك ؟

سهام : هل هو بخير ؟ اجرى له شيء.

المراة : لقد رايته يركض باتجاه المستشفى. وبيده مسدس.

الكل : مسدس ؟

[يندفعون نحو الخارج بسرعة فائقة]

١٩٨٧/١٠/٢٥

بعقوبة

الدمى المتحركة

مسرحية من فصل واحد

وليم فوكنر



الى : سَحَرْ. . .

حينما قرأنا مرةً لفوكنر ان مشاكل القلب الانساني في تناقضه مع نفسه... وحدها القادرة على صنع كتابة جيدة.

المترجم

◆ ترجمة : حسين عبدالزهرة

مقدمة

نويل بولك

من بين اكثر نتاجات وليم فوكنر الطويلة والطموحة في مقتبل حياته الأدبية مسرحيته ذات الفصل الواحد « الدمى المتحركة » التي كتبها بخط يده ووضع لها الرسوم التزيينية وذلك اثناء صحبته لجماعة المسرح في جامعة المسيسبي اواخر عام ١٩٢٠. وهي قطعة ادبية مدهشة وغير اعتيادية. عمل مشتق واصيل ، شغلت بوضوح حيزاً كبيراً من وقته وطاقته في الكتابة والتنقيح الموسع للنص وطريقة « نشره ». ان نشر النص مطبوعاً بخط يد المؤلف عام ١٩٧٥ ، ثم اعادة نشره وجعله أكثر انتشاراً عمل ذو فائدة خاصة لأية دراسة تتناول اخلاص فوكنر لحرفته وتطوره كفنان في تلك السنين التكوينية من عمره.[1] ويرى المرء بسهولة في المسرحية ذلك النظام الفني الصارم ذاته الذي يميز العمل الأخير لفوكنر ، متانة البناء وقوة التركيز التي تميز اعمال شعراء المدرسة الرمزية الفرنسية ، وتنبيء بصراحة شديدة عن مجموعة من التقنيات كانت في طريقها الى ان تصبح بتلك الاهمية في أعماله الناضجة ــ كالصياغة التركيبية والحبكة المتداخلة ووجهات النظر المتباينة للفعل الرئيس ــ وحتى انها تعالج عدداً من الموضوعات المالوفة في قصصه الأخيرة : الزمن ، التغير ، الاحباطات الجنسية ، العلاقة بين البرية والتمدن ، حالة العقم والخصوبة. وباختصار ، فان بذرة الكثير مما سيبلغه فوكنر خلال حياته الأدبية الطويلة الرائعة تظهر جلية في هذا العمل التدريبي.

يقترح الناقد ميشيل ملجيت ان الاهمية العظمى لمسرحية « الدمى المتحركة » تكمن في تزاوج النص المسرحي مع الرسوم التوضيحية ، وايضاً... في البراعة الأسلوبية الطاغية في لغتها ، فعلها وطريقة صياغته.[2] وبالرغم ان من الصعب الموافقة على ان هذا هو أهم شيء في المسرحية ، فان اهتمام فوكنر بطريقة نشرها هو في الحقيقة امر في غاية التشويق ، خصوصاً على ضوء اهتمامه بعد سنين لاحقة بطريقة نشر اعماله الأدبية الأخرى : فقد اوضح ذات مرة لـ فيل ستون مثلاً انه اراد لـ « الدمى المتحركة » ان تغلف بورق مقوى اخضر فاقع اللون وتلصق على صفحته رقعة خضراء بلون التبن ».[3]

ان الخبرة التي حصل عليها فوكنر في تصميم وكتابة وتغليف « الدمى المتحركة » ــ ومجموعة اخرى من الكراريس المكتوبة خلال العشرينات[4] ــ تضع تفسيراً جديداً لتضايقه عام ١٩٢٩ من طبعة « بين واسون » لرواية « الصخب والعنف » : فقد تشكى فوكنر ليس فقط من ان التلاعب متداخل مع محتوى المقاطع المعدلة ، بل أيضاً ان النص المطبوع كما هو يظهر لعينيه صورة « من اكثر الصور قتامة وقلة ترابط » ، وتمنى لو ان « عملية النشر كانت متقدمة بصورة مرضية » ، وذلك لطبع الفصل الأول بحيث يمكن استخدام انواع مختلفة من الحبر لتشير الى تحولات الزمن.

و« الدمى المتحركة » ، اضافة لذلك ، هي من اكثر الأعمال الأدبية اهمية ، وذلك لخاصيتها الأدبية الصرفة وما تخبرنا به عن اهتمامات فوكنر الأدبية حتى ذلك الحين من مجمل حياته الأدبية ، وايضاً لما تحققه كعمل فني مستقل بذاته. انها عمل استثنائي لقراءات فوكنر حتى ذلك الوقت ، وهي لهذا كنز غني لدراسة المصادر. وبوضوح فهي كعمل لأديب شاب ، عرض رائع وجريء لقراءاته ، لكنها وكما هو واضح تماماً عمل ادبي لشاب

طموح رفيع الثقافة ، واثق تماماً من موهبته ، إن لم يكن واعياً لقابلياته بعد . وعرض موجه لقراءاته وذلك بتلميحاتها واستعاراتها من مؤلفين معينين وباستحضارها المدروس لمزاج واخلاقية أدب فترة نهاية العصر ، حيث تغدو جزءاً عضوياً من الكل واطاراً للعلاقة ، إن لم تكن تماماً استعارة موجهة اكثر منها تزويقاً خالصاً.

إن مصدر الاقتناص هو في احسن الأحوال عمل خاضع للحظ ، وحينما يكون المؤلف قارئاً نهماً واسع الافق كما هو الحال مع فوكنر ، فان التقديرات تتضاعف عدة مرات . لكن توجد هناك بعض نقاط البدء الواضحة لمعالجة مصادر « الدمى المتحركة » ، تتضمن بصورة خاصة المؤلفين الذين ترجم لهم فوكنر وراجع اعمالهم ، أو ممن أشار لهم فيما كتب لصحيفة « المواطن المسيسبي » ، التي كان يصدرها طلبة جامعة « أول ميس ». نذكر من بينهم ڤيرلين ، ملارميه ، سوينبرن ، وايلد ، هوسمان ، ميلي ، اونيل ، وآخرين غيرهم. يقترح كارڤيل كولنز بوجود تاثير من كتاب « نماذج » لآمي لويل في المسرحية ، ويعتقد ملجيت ان رسوم طبعة باردسلي لكتاب « سالومي » لوايلد ، والذي كانت نسخة منه في مكتبة فوكنر بعد وفاته ، يمكن ان تكون على الاقل مصدراً من المصادر المعتمدة وذلك « لأسلوبها وغموضها وحسية فترة نهاية العصر المتواجدة فيها ». وهي كما سيبدو مصدراً لأمور اخرى اكثر من هذه بكثير. ان قصيدة وايلد القصيرة « منزل هارلوت » تبدو جزءاً من الخلفية العامة لمسرحية « الدمى المتحركة » ، كما هو الحال مع شعر ت. س. اليوت ، خصوصاً قصيدة « اغنية حب جي. الفريد بروفورك » التي اعيدت صياغتها بالطريقة نفسها عدة مرات في المسرحية ـــ كما هو الحال في ثنايا شعر فوكنر المنشور وغير المنشور منه. ان « يقظة » ماريتا واعتزازها بصورتها الخاصة المنعكسة على سطح البركة قد تدين بشيء ما ليقظة حواء في الكتاب الرابع من « الفردوس المفقود ». اضافة لذلك فان التاثير الاشد يبدو من شعراء الرمزية الفرنسيين : ليس من ڤيرلين وملارميه وحسب ، بل أيضاً من لافورغ ، هوسمان ، بودلير ، غورمو ، فاليري ، غوتي ، وفلوبير . وهم مجموعة اسماء يبدو ان فوكنر كان مواظباً على قراءتهم في ذلك الوقت.(*)

لقد ترجم فوكنر ، أو اقتبس لصحيفة « المواطن المسيسبي » اربع قصائد لپول ڤيرلين ، اثنتان منها بعنوان « الدمى » و « ضوء القمر » تتصلان بصورة خاصة بمسرحية « الدمى المتحركة ». في الأولى نجد الكلمة الفرنسية Puppets ، Commedia dellárte تعني انها مسرحية شخوص تعيش خارج وجودها تحت ضوء قمرٍ لا مبال لا يحمل الاثارة ، يسطع دون اكتراث للهموم البشرية :

"La Lune ne garde au cunne rancuna"

كما يصفه فوكنر في بيت من الشعر لا يستعيره من ڤيرلين ، بل من قصيدة "Comple de cette bou" لجولس لافورغ ، وربما من صياغات اليوت في « رابسودية في ليلة عاصفة ». اما القصيدة الثانية فهي بصورة عملية بمثابة عمل مخطط ومختصر لـ « الدمى المتحركة » : فهي معدة في حديقة حيث ترقص وتغني الشخوص التنكرية في محاولات يائسة لتغطي عن نفسها حزن حياتها ، في حين يظهر القمر هادئاً مرة اخرى ، باهتاً وسرمدياً ، في تغاير تهكمي رائع :

روحك حديقة نضرة ، إذهب
هناك أيها القناع وشبه القناع
حيث يعزفون بسخر على القيثار ويرقصون
ايضاً
محزونين تحت خيالهم التنكري(٦)

الكل يغني نغمة قاصرة
عن الحب المنتصر والحياة الهانئة ،
حتى يبدو انهم يشكون بمرحهم البهيج
في حين تذوب اغنيتهم في ضوء القمر.

في ضوء القمر الساطع جمالاً
يجعل الطيور تحلم بأفنان نحيلة ،
بينما تحلم الينابيع بين التماثيل هناك :
ينابيع ضئيلة تنشج بنشوة فضية.

اخيراً ، وإن يكن ذلك مدهشاً بعض الشيء ، فان احد المصادر المهمة لـ « الدمى المتحركة » هو على اكثر الظن مسرحية « للورنس هوسمان » و « أج. غرانفيل باركر » بعنوان « برونيلا ، أو حب في حديقة المانية » نشرت عام ١٩٠٦. ولا يوجد دليل مباشر على ان فوكنر قد عرفها بغض النظر عن تشابهاتها العديدة والملفتة للنظر مع « الدمى المتحركة » ، أو حتى ان يكون الناقد المسرحي ستارك يونغ ، أو الروائي فيل ستون قد جعلاها في متناول يد فوكنر. ان الحدث في « برونيلا » شبيه بالحدث في « الدمى المتحركة » ، يتم في حديقة صورية بحتة ، محاطة بسياج وفي وسطها نافورة. ومثل ماريتا ، فبرونيلا ابنة سفاح من ام كان قد غرر بها ثم هجرت. وكل واحدة منهما ـــ تماماً مثل كوينتين كومبسن بعد سنين لاحقة ـــ قد اعادتها امها الى منزلها الاول حيث كانتا قد فرتا بنفسهما منه ، وكلاهما تربيتا في حضن ثلاث عمات عذراوات : عمات برونيلا هن بريم ، برود ، وبريفاسي ، في حين ليس لعمات ماريتا اسم ، لكنهن يدعين « العمات الثلاث الشائبات ! » « ثلاث فراشات داعرات شائخات ». ماريتا وبرونيلا كلتاهما قد اغويتا بالذهاب بعيداً عن الحديقة وذلك عن طريق غاوي نساء يدعى بيرو ، وكِلا الحديقتين تتهدمان بعد اغواء البنتين ، وكِلا البيروين يدعي صلة قرابة بالقمر : حبيب برونيلا يخبرها انه هو الشخص الذي تظهر صورته في القمر ، وحبيب ماريتا يغني اغنية تقول ان القمر هو « امه بالرضاعة التي في السماء ». عندها ، فمسرحية « برونيلا » هي في جزئها الاكبر كوميديا رومانتيكية خفيفة وحالمة ، من حيث ان برونيلا وبيرو يعاد جمع شملهما بعد محنتهما ، في حين هما ليستا كذلك في « الدمى المتحركة » ، فيبدو واضحاً ان « برونيلا » مسرحية ذات دلالة لخلفية مسرحية فوكنر.

ـــ ١ ـــ

تبدأ « الدمى المتحركة » بوصف لصورة المسرح يعطي طابعاً خاصاً من الشكلية والتكلف ويدخل عدداً من الرموز الاكثر اهمية :

« السماء زرقاء شفيفة رائقة ، زرقة مشرقة رقيقة يخالطها البياض ، نجوم منتظمة وقمر تام. في منتصف المؤخرة يوجد صف من الأعمدة الرخامية ، صغيرة ومتقاربة ، تواجه صفاً أسود منتظماً من الأشجار ، على جانبيها توجد صورة ظليلة دقيقة وجميلة لشجرة حور منفردة. جناحا المسرح مغلقان بأجزاء من الحائط مغطاة بالورود ، على الحائط الأيسر تقف ساكنة صورة ظلية لطاووس في مواجهة القمر. في منتصف الأرضية توجد بركة ماء ونافورة ».

أما المقطع الثاني فهو وصف للصورة التخطيطية المرافقة للنص ـــ رغم ان من الممكن ملاحظة عدم وجود ماندولين في اية نسخة لهذه الصورة. تماماً كما يوجد قمر كامل في نسخة جامعة فيرجينيا فقط ، على الرغم من ان المقطع الثاني يشير الى وشاح مطرز بالأسود والذهبي الصيني يتدلى عبر كرسي بيرو ـــ والذي يدخلنا الى الشخصية الخليعة المحورية وهو بيرو ، والتي يكون اضطرابها الجسدي والعاطفي كما يبدو واضحاً موازياً مع « الترتيب المنتظم » للنجوم والشجيرات « المنتظمة » :

بيرو جالس في المقدمة اليمنى على كرسي ناعم أسود بجانب منضدة أنيقة. ذراعه اليسرى مقوسة على سطح المنضدة ، في حين تتدلى ذراعه اليمنى الى جانبه ، ورأسه يستلقي على ذراعه المقوسة ، وجهه الى المقدمة. يبدو وهو في غفوة سكرى ، ثمة قنينة خمر وقدح مائل على المنضدة ، عند قدميه يوجد ماندولين وخف امراة. وهو لا يغير مجلسه طوال المسرحية. يرتدي ثوباً أبيض وأسود. ينسدل جانباً على ظهر الكرسي وشاح من القماش الصيني المطرز بالأسود والذهبي. »

إن عبارة « وهو لا يغير مجلسه طوال المسرحية » مهمة جداً من الناحية التركيبية. وفي آخر نص منقح « للدمى المتحركة » شدد فوكنر على اهمية العبارة وذلك بوضعها كجملة ختامية في المقطع. انها ترجع بنا حالاً وبصورة غامضة بعض الشيء الى قائمة « الشخوص » في المسرحية والتي لا تحتوي على اسم بيرو فقط ، وإنما « ظل بيرو » ايضاً. هكذا فان هذا السكير الفظ يبدو من بين كل الشخوص على المسرح ، الشخصية الأكثر فعالية ، والتضمين هو ان حدث المسرحية يتم صنعه في راس بيرو ، اما كحلم عن ذاته بالصورة التي يحلم بها المحب كآلهات ملارميه وفوكنر ، او كحلم محرر يجري التنفيس عنه بالندامة لقاء ما جلبه على ماريتا.

اما عن عملية اعداد المسرح فان المعلقين الاثنين الرئيسيين اللذين يظهران عند كل وصلة مهمة في المسرحية والمدعوين في قائمة الشخصيات بـ « الشخصية الرمادية » و « الشخصية الارجوانية » فهما متماثلان فقط حينما يبدءان الكلام كـ « شخصية اولى » و « شخصية ثانية ». فهما يدخلان المسرح « بطريقة خفيفة وغير طبيعية » ، حيث يشير هذا لقرابتهما ببيرو ـــ إذ هما من خدمه ـــ ويشير ايضاً لتنحيهما عن الجو الشكلي المنتظم للحديقة. وبتناقض ظاهري فكلاهما شديد الشكلية ومنمق ، مملوء بتشبيهات متقنة كتلك الواردة في صفحة هيروديـاس والسيرانات الشابات في المشهد الافتتاحي من مسرحية « سالومي » لاوسكار وايلد. تقوم الشخصية الاولى بجلب الانتباه الى حالة السكون في الحديقة : « يا له من سكون ! الهواء لا يتحرك ، الهواء اشبه بلهب شمعة تتوهج وسط صف معتم من الاشجار ». في حين تقوم الشخصية الثانية بعملية اقناع بان الحالة ليست كذلك فيقول : « السماء كوهج شمعة ازرق ، السماء ستارة من الحرير الرقيق الازرق ، تحركها الريح برفق كيدٍ بيضاء ».

لكن حالما يصبح جلياً ان اختلافهما في الرأي لا يملك شيئاً مهماً يجب عمله حيال عصف الريح ، بل حيال طرقهما المختلفة في الفهم والاستجابة للعالم. هنا نفهم معنى عالم الحديقة ، والذي سيكون فهماً لماريتا وحالاتها المتغيرة. تظهر الشخصية الاولى وهو لا يرى غير الأمور الظاهرية والعوامل الشكلية الصارمة وبهرجة الحديقة. اقواله مكتنزة بالصورة الخشنة عن الموت والقسوة ، والتي تعزز من رؤيته للحديقة كعالم عقيم وبغيض. يقول : « القمر مثل صدر ممزق فوق سطح بحر ساكن ، القمر مثل وجه منتفخ لامرأة مهجورة اغرقت نفسها. يا له من قمر ساكن ! ». لكن يبدو ان الشخصية الثانية متفهمة بان تلك إن هي إلّا حديقة رغم اي اعتبار آخر ، وتحت كل مظاهر الصرامة الباردة والجارحة ، فان الاشياء تعيش وتموت ، وهكذا تبدو اقواله مليئة بصور الحياة والفن : فشجرتا الحور التوأم بالنسبة له « تتارجحان بتوافق كقوسي كمان »، وحتى صفوف الاشجار التسعة هن « تسع حوريات تقف منتصبة كشموع نذر امام جبل ازرق » ، بينما هما بالنسبة للشخصية الاولى « تمثالين لعذراوين من البرونز الاخضر الداكن » ، وظلالهما غير حقيقية وعديمة الأبعاد « كصور لشمعتين في مرآة مستوية ».

إن الغرض من نقاشهما وخلافهما الكبير هو ذلك التناقض الذي تخلقه الحديقة : اي الى اي مدى للطبيعة ان تكون بهذا التناسق والتحكم الدقيقين دون ان تفقد طبيعتها وحياتها السرمدية ؟ الى اي مدى يستطيع الكائن الفرد الانضواء تحت اية قوانين حضارية ويبقى حراً ؟ ان الحرية المطلقة يمكن ان تنشا فقط عن الفوضوية والتخبط ـــ يشهد بذلك تجاهل نانسي مانيغوي للقانون ، وتجاهل شارلتون راتنماير للاعراف ، وتجاهل تمبيل دريك لكليهما ـــ وهكذا فمن الامور الجوهرية ان يفرض المجتمع قوانين معينة للسلوك. لكن الى اي درجة يمكن لهذه القوانين والضوابط ان تدمر حقاً الحياة التي كانت تعني التنشئة والبقاء ؟ هذه هي إحدى الافكار الرئيسة لاعمال فوكنر العظيمة ـــ « إهبط يا موسى » و « قداس لراهبة » مثلاً ـــ حيث البرية ووحدة الجماعة استعارتان مركزيتان للحرية والعبودية ، وهنا ذاتا دلالة لرؤيته الخاصة والتي سيعالجها في مقتبل حياته الادبية ، وإن كان ذلك على نطاق ضيق بعض الشيء.

إذاً فالحديقة المنسقة هي رمز اساس في مسرحية « الدمى المتحركة » ، والاوصاف واسعة التباين لها في الصفحات القليلة الاولى تقود انتباهنا الى صلة القرابة بين الحديقة وماريتا التي سرعان ما يغرر بها. ان احد المشاهد في مسرحية « برونيلا » يعين بصورة خاصة الوظيفة الرمزية لوجود الحديقة فيها ، والتعيين نفسه مستخدم بطريقة مشابهة في « الدمى المتحركة ». برونيلا محجوبة

عن العالم الخارجي خلف سياج عالٍ ، تدخل المسرح وهي تقرأ « دروسها » التي هي بمثابة تلاوة يومية لامثال عن حياة التواضع تطلبها منها عماتها ، وتساعد البستانيين في عملهم لقص سياج الشجيرات :

برونيلا : ماذا تفعل هنا ؟

البستاني الثالث : القن الطبيعة درساً يا آنسة.

برونيلا : ماذا تعلمها ؟

البستاني الثالث :

ان تبقى مستقيمة ! ساجعلها تعرف مَنْ هو السيد حينما اكون « انا » حاضراً.

برونيلا : وإن لم تستطع ذلك ، فما الذي سيحدث ؟

البستاني الثالث :

كيف ! سارمي بها من فوق السياج وحالما تجد نفسها بعيدة عن طريقها. انها سيئة في وضعها الآن ، تريد دائماً ان تكون مقصوصة على غير الشكل ، وتحاول ان تكون مختلفة عما تريدينه لها. حسن ، على هذا فانك لا تقوين على مساعدتها ، عليكِ فقط ان تسايرينها فيما تريد ثم تقومينها بعد ذلك. اولاً ستتحول الى ورقة — وحينها لا تقدرين على مساعدتها — ثم تتحول الى بذرة — ولا تقدرين على مساعدتها — ثم تزرع نفسها — فتختنق وتموت. وفي كل الاحوال لا تقدرين على مساعدتها.

برونيلا : ماذا ستصنع إذن ؟

البستاني الثالث :

اوه ، انت — انت — بامكانك جعل الاشياء غير مريحة لها. يمكنك ان تريها ما ينبغي لها ان تكون ، وتحافظي عليها في وضعها — اجعليها تتلمس الخط. ذلك ما خُلقت الحديقة لاجله ، ولاجله ياتي البستانيون.

هكذا ، فان غرض الحديقة هو كبح لجام الطبيعة والسيطرة عليها. وهو ايضاً الغاية من « الارشادات ». لكن التحكم الزائد مضر كقلته تماماً طالما ان خلق عملية توازن بين الحرية والتقييد سيؤدي بكلتيهما ، الطبيعة والحضارة ، الى الفوضى : على سبيل المثال زيلفاغانت ، هوارد بويد ، وتمبيل دريك. وبطريقة مماثلة فهي الافراط في العناية ببرونيلا وماريتا وذلك بقصد واعٍ من عماتهن مما يجعلهن غير قادرتين على مسايرة نصائح وغد كبيرو.

يتذكر المرء حالاً حديقتين منسقتين اخريين على الاقل في اعمال فوكنر : إحداهما تلك التي في « الإله المرمري » العاجز كلياً عن التسليم لانفعالاته على الرغم من كونه يختزن الكثير منها ، والاخرى هي الحديقة الواردة في « رواتب الجند » والتي تشكل جزءاً مهماً في البناء الرمزي للرواية. تقترح مارغريت يانس ان الحديقة « تخدم بطريقة صورية كبيرة الوظيفة الرمزية. وذلك بوضع الاخيرة خارج العالم المالوف للفاعلية النشطة » ، ولكنها ترمز ايضاً الى الضوابط المقيدة التي يتقصدها رافراند ماهون ، والتي تعشق مارغريت پاورز السير لتصديها ، وكلاهما قد تغاضيا عن حياتهما الشعورية الخاصة بسببها — ماهون « إنسحب الى حديقته الخاصة حيث الحياة تزخر من حوله دون ان تثير عواطفه » ، والسيدة پاورز غير القادرة ان تهب نفسها كلياً الى اي مكان وذلك لاسباب عديدة. مهم كذلك ان نجد نرسيسا بنبو سارتوريس ، والتي قد تكون المراة الاكثر بروداً وتحفظاً وعدوانية من بين نساء فوكنر — وهي في نرجسيتها الشديدة وقدراتها على التدمير السليل المباشر لماريتا — نجدها تعمل غالباً في الحديقة الوادرة في « الوية في الغبار » و « الحرم ». وعن طريق المقارنة لا يجدي نفعاً ان فوكنر في روايته الناقصة « ايلمز » المكتوبة حوالي زمن كتابة « رواتب الجند » قد وصف مدينة باريس ، ذلك الرمز الغربي لكل ما هو حسي وشهواني وعفوي بانها « حديقة عامة بسيطة ! » وبطريقة ذات مغزى يطلب بيرو لو انه ولد في باريس.

عندها ، وكالحديقة ، تبدي ماريتا تصرفاً خارجياً بارداً وشكلياً قد تغذى عن طريق « عماتها الثلاث الشيباوات » اللائي اردن إبعادها عن ارتكاب الخطا نفسه الذي ارتكبته امها من قبل. ونتيجة لذلك فان ماريتا تهتاج حقاً بدافع جنسي على وجه الخصوص ، لا تقوى على فهمه بوضوح ولا حتى مجابهته. انها تدخل مرتدية ملابس بيضاء ، لكنها قبل ان تتكلم تقوم بعمل ثلاث إيماءات رمزية : تتردد عند النافورة مسترجعة صورة نرسيس الذي يرافقها طوال المسرحية ، ثم « تواجه القمر وتحل ذراعيها بإيماءة مفاجئة » صانعة انحناءة لجميع معاني القمر المتناقضة ظاهرياً : رمز الحب والجمال ، العفة والعقم. لكنه مخلوق جميل ومغرٍ ، رمز لما هو ضئيل في الرجل بعيون القوى المسيطرة على العالم : ذلك ان القمر لا يضمر اية ضغينة. اخيراً فانها « تدني الى وجهها ملء ذراعين من الورود ». والايماءة الاخيرة قد تؤول على انها تماثل من ماريتا مع الطبيعة ، وتعبير عن سلامة دوافعها الجنسية ، لكن يحتمل ايضاً ان تكون الورود اساساً لغرض تزيين الذات عندها ، وذلك كي تصبح متباينة مع بهرجة الحلي والملابس التي تتزين بها ماريتا في الجزء الاخير من المسرحية. ومن غير شك فقد اراد فوكنر صور المقابلة بين ما هو مزيف وطبيعي وذلك كي يظهر تكافؤ الضدين في شخصية ماريتا حتى في هذا الموضع من المسرحية.

لقد رمز لتفاوت الاضداد هذا بطريقة حسنة ، وذلك باظهار التفاوت بين الشكلية الميكانيكية لطريقة القاء ماريتا وتحركها على المسرح من جهة — اثناء تكلمها تقف كالدمية « وقفة مترهلة قليلاً لكنها وقفة محببة » — وبين حدتها العاطفية التي تعبر عنها كلماتها الحقيقية من جهة اخرى. بضعة امور في كلامها لا تساوي شيئاً. اولاً قلقها ورغباتها الغريبة للاشياء الغامضة غير المالوفة ، تلك التي تحملها مباشرة الى « فراشها الضيق ». وهذه عبارة يستعيرها فوكنر من صياغته الخاصة لترجمة قصيدة فيرلين « الدمى » حيث تنزلق ابنة طبيب بوغونا نصف عارية « مرتعشة من فراشها الضيق » وذلك لاجل موعد لقاء جنسي مع « حبيبها الذي يقف منتظراً تحت ضوء القمر ». ان « الصوت الراقص » الذي يزعجها هو بوضوح صوت عواطفها الذاتية المكبوتة طويلاً ، والشحارير من ذلك النوع « الشجي لكن المضجر المنتشرة على سياج شجيرات منسق » ، والذي اشار له فوكنر بعد سنين لاحقة ، قد فرت كما تفر ماريتا عن تلك

العاطفة : اي ان قلق ماريتا هو نتيجة للتوتر بين احاجتها المحسوسة لدخول عالم التجربة وخوفها من المجهول. وتتساءل مندهشة « هل انا خائفة من الغرفة المظلمة ؟ ». ان شجيرة صريمة الجدي كما تمثل لكوينتن كومبسن بعد عشر سنين لاحقة تقريباً ، حافز يلح بقوة على جنسيتها ، وجسدها كديوي ديل بيردنز « ساخن كارض حديقة مشبعة بحرارة الظهيرة » وفي صراع مع الحديقة الخالية من العاطفة ، وبصورة هادفة تخمد ماريتا تلهفاتها الشديدة بماء البركة ، تبرد غيرتها الملتهبة لايماءة نرجسية اخرى — « تقترب من البركة... تخلع ثوبها وتنزل ببطء الى الماء » — تسبق عملية انغمارها العقيم في ذاتها في المشهد الختامي.

واثناء ما « تبرد » نفسها ، يصبح الصوت الراقص الذي « اقلق احلامها » ، وافعمها « برغبات غريبة » صوتاً مسموعاً. انه صوت بيرو ، او هو بوضوح « ظل بيرو » ومجموعة من المغنين وهم يغنون عند الحائط تماماً. اغنيتهم ليست بمرتبة الشعر ، لكنها ملائمة للمسرحية ولبيرو في آن واحد ، قوية الايقاع وشديدة الحيوية ومناسبة تماماً لشخصية الدمية التي بمقدور اي إنسان تخيلها ترقص برشاقة زائفة الى الاسلاك المربوطة الى الجانب الآخر من الحائط. انهم يغنون لماريتا « يا عذرائنا الجميلة الحلوة ، تعالي ارقصي معنا ».

بيرو ، بعدئذ ، تجسيد لرغبات ماريتا اللاواعية. يقارن نفسه مع القمر الذي ارسلت ماريتا بتضرعاتها له تواً ، وبواسطة ادخاله نفسه و « التنافر الشديد » لنغمات ماندولته الى الحديقة ، فهو يهدد بتعكير تناسق الحديقة الجليل وذلك بوضع السم في منبه ماريتا. انه يهدد بتعكير الانتظام الهادىء والأمن لحياتها. وبقفزة على الحائط يغني لها مباشرة : « انتِ بركة ماء مرتعشة ، وانا لهب انتِ وحدك القادرة على إخماده... دعيني اغرق نفسي بين ثنايا صدرك ، حبيبتي ».

اما ماريتا فتصغي مذعورة وترسم إيماءة شكلية بشبك ذراعيها حول صدرها ، حتى ولو انها بوضوح ما زالت في الماء عارية ، منومة مغناطيسياً بواسطة بيرو. وهي متحداة بتلك المباشرة من قِبَل رغائبها ، تنسحب غريزياً الى الطمانينة التي كان النظام يحافظ عليها حتى تلك اللحظة. وردها الآن بخلاف صيغة الكلمات المتقدة القلقة في كلامها الذي بدات به ، يجري في مقاطع شعرية منتظمة في تفاعيل رباعية مختصرة ومركزة. كان رفضها بتلك الدرجة من الشدة والتاني كما لو انه نتيجة غباء فارغ. وثمة احساس ما انها ربما كانت تكابد من العواطف وحسب ، بينما هي في الواقع تخطط للقبول بها. وهي اخيراً وبطريقة سهلة الى حدٍ ما تصبح مقتنعة ، وبعد رفض شخصي تقبل دعوة بيرو لها فيسالها ان تاتي دونما اعتذار. واثناء وصولها الحائط يرفعها عالياً ، وكالدميتين سكاراموش وپولسينيلا في « دمى » فيرلين — لكن ليس في صياغة فوكنر لها — يضعان « صورة ظلية منفردة تجاه القمر » وبطريقة تنذر بالشؤم كما لو انهما يؤكدان عقم العلاقة بينهما : فالقمر لا يضمر ضغينة حقاً.

وحالاً ما يتغير المشهد : « يختفي القمر خلف غيمة تاركاً المسرح في الظلام » وتبدو الشخصيتان الرمادية والارجوانية « باهتتين » ولاجل مصاحبة « النغمات الواطئة للكمان » يتشاوران في حالة التغير المفاجئة لذلك الفصل من السنة. تقول الشخصية الاولى وهو يلاحظ الاشجار المحتضرة : « فجاة اصبح الجو بارداً » ، ثم يقول ان « روح الخريف » تسكن الحديقة. اما الشخصية الثانية فتملك اجابة ستتوضح فقط في نهاية المسرحية. يقول : « اجل ، الأوراق تموت ، كل الأشياء يجب ان تموت ، والأشياء الميتة ثقيلة جداً ».

— ٢ —

إن الفصل اللاحق هو من اكثر الأشكال ذات البناء المميز في مسرحية « الدمى المتحركة » ، ويسبق بصورة خاصة واحداً من صور فوكنر القصصية المحببة. ان الإقحام الجريء لحدث استطرادي في السياق الرئيس للعمل الأدبي — كحدث سرقة الحصان » في « اسطورة » او بعيداً تماماً عن ذلك كما في « الرجل العجوز » و « النخيل البري » ، يفيد كلحنٍ مصاحب يضاف للحبكة الرئيسة. والحدث هنا يوازي بين قصة « بيرو » و « ماريتا » ، وعن طريق التضمين فانه يسبق النهاية المحزنة لامرهما. انه استعارة ادبية حيث تنمو حورية مزدهرة في اكتمال حديقتها ، نهداها « كعصفورين في ظل شعر راسها » ، شعرها الطويل الجميل يتدلى الى الأسفل والقمر يتكسر خلاله كخيوط من الفضة ». فشعرها مهجور بسبب حبيبها « الصيف » المجسد — مهجور كما ستهجر ماريتا.

إنها خرافة الفصول مروية على لسان « روح الخريف » ، صورة وشبح الفناء ، حافلة باحساس الحاجة للتغيير وحتمية الموت.[٧] قد لا يعزو روح الخريف ابتعادهما لاي نوع من انواع استيائهما بعضهما البعض — « انهما لا يتخاصمان ، انا واثق من ذلك » — إلّا لصروف الزمان. الصيف في الحقيقة يعترض بايجاز ميكانيكية التغيير ، فهو حينما يسمع صوت الحورية منادياً وراءه يقف « نصف مستدير لناحيتها ، ولبرهة قصيرة اصبح سيد روحه المطلق ، القدر والآلهة تقف متحفظة ترقبه ، مصيره ينتظر صامتاً على كل كف ». لكن مع ذلك فحريته طوع يديه « يستمر ، غير قادر على مقاومة قدره المحتوم » ، « عيناه اليقظتان تنظران دائماً امامه ، متشوقتان الى المستقبل المرسوم ».

انها ايضاً اكثر من خرافة الفصول ، ذلك ان تعليق روح الخريف يوظف الخرافة في معنى معين يرتبط مباشرة بقصة بيرو وماريتا ، وحتى ايضاً بمعنى اكثر إتساعاً من ذلك في اعمال فوكنر الأخيرة. يقترح روح الخريف اسباباً لرفض الصيف الرجوع الى الحديقة : « ربما صده حب آخر اكثر نضارة واشد قوة ، ربما يكون الآن مهاجَماً عن طريق حيوان مفترس اثناء اجتيازه غابة مظلمة ، او قد تكون قدمه زلت وغرق اثناء عبوره جدول ماء ». ان عبارة « حب جديد وقوي » لا يتم تعيينها بوضوح ، لكن الاقتراح المقدم للاستعارة هو ان الموت نفسه « قد صدته » ، حركة الصيف العنيدة نحو الخريف. هناك على الاقل سببان للاعتقاد بذلك : اولاً ان الاستعارة تسبق حكاية ماريتا اثناء

عودتها بان « لا شيء ينقذ الموت » من انها جميلة كما هي. ثانياً ، وهذا مرتبط بالنقطة الاولى ، هو اقتراح موت نرجسية الصيف بالغرق. يفكر المرء حالاً بـ بايرد سارتوريس. وكما اشار كارفيل كولنز فانه مع كوينتن كومبسن قد حطما نفسيهما بانغمارهما المتواصل في ذاتيهما، وكونيتن بصورة خاصة عن طريق الغرق. اضافة لهذا ، فان اكثر المضامين اهمية هو الاختيار الجبري القاتم الذي يحتوي المسرحية برمتها وذلك بدلالة حضور الصيف ، قوة الحياة ذاتها والتي هي في عناق سرمدي مع الموت.

اما البقية من حكاية روح الخريف فتؤكد هذه الفكرة في الفصل ، حورية الحديقة الآن « تنتظر دون جدوى » عودة الصيف للحديقة الميتة « بين سويقات اورادها الذابلة. يقول : « ان تحذيرها بالكارثة كان صادقاً ، فقد او شكت ان تمر ». عندها يعيد لازمة الاغنية التي غنتها حينما انقضى الصيف وبعثت قلبها وراءه عبر حسرة وثنية حلوة لليلة من ليالي ايلول ». لكن لازمة الاغنية الآن اشد وثنية واكثر اهمية من ناحية تركيبية :

« رغم ان الحب ابداً ينادي وينادي
فهو ابداً لا يسمع النداء.»

عندما يوضح روح الخريف قائلاً : « لا يهم اية وجوه تقف محنية فوقه او اية اشداق تغني لآذانه اللامبالية » فهو لن يستجيب لقوى الحياة. وفي اهتمامه الكلي بنفسه يبحث عزمه عن إثارات جديدة ، رضىً ذاتي في حبه للموت ــ الصيف قد قطع نفسه عن الحب ، الحدث ينتهي بصورة للقمر كصور نرسيس توضح اكثر من اي شيء آخر المعنى الرمزي للقمر في المسرحية ، حورية الحديقة تجلس وحيدة في حزنها بينما « نصف القمر الذي في السماء يحدق الى الابد ، وجهاً شاحباً لآخر شاحب مع نصف القمر الذي في الجدول » . حقاً ،، بل مرة اخرى ، فان القمر لا يضمر اي ضغينة.

ــ ٣ ــ

الحديقة التي تعود لها ماريتا الآن حديقة ميتة ، تهيمن عليها روح الخريف الذي يبقى صامتاً عل الحائط اثناء المشهد الاخير من المسرحية موفراً « خلفية خاصة بنغمة منفردة امام الحدث التالي وهو ياخذ دوره في الحدوث ». اما الحدث الباقي فمشبع بقرب حدوث الموت.

يسبق حضور ماريتا على المسرح الشخصيتان الرمادية والارجوانية وهما يتحدثان في امر الخلفية الخريفية تقول الشخصية الاولى : « الارض الآن كبيرة العمر ، كامراة عجوز تجمع حزماً في حقل قاحل ». وتؤكد, الشخصية الثانية ذلك قائلة : « الى هنا تاتي اشباح فصول الربيع الجرداء وقد اضحت باردة وخرساء عديمة النظر... الهضاب عارية عن كل حياة ». الشيخوخة ، العقم ، الموت : الطيور هاجرت ، الاشجار عارية ، وسماء الخريف الرمادية تنعكس بصورة نرجسية على صفحة البركة ، و « الأيام العابرة تتفرق كبتلات فوق الأرض ». تستجيب الشخصية الثانية لصورتين هامتين ، الاولى ذات علاقة مباشرة بإحدى القصائد التي كتبها فوكنر في ذلك الوقت تقريباً وظهرت في صحيفة « المواطن المسيسبي » بعنوان : « دراسة » ، وتصور احد التلاميذ الذي كان كل احساسه في حالة استجابة لعالم الربيع المزهر خارج نافذة غرفة الدرس. يتمنى لو انه « تمثال / كله راس » كي يمكنه التركيز اكثر في دروسه ، اما في « الدمى المتحركة » فالصورة مستخدمة مباشرة على التماثيل في الحديقة والتي هي « ليست باردة » ، ذلك لانها تماثيل « كلها رؤوس ». انها كائنات ملائمة لحديقة كهذه ، ثم وبدقة لانها موجودات ميتة. لقد اخمد الجسد عن طريق عمل من أعمال العقل تكّون ماريتا قد صنعته لنفسها بعد عودتها ، اما التعليق الآخر للشخصية الثانية فهو صورة للموت تقف في تكملة مباشرة مع الصورة الاخيرة لروح الخريف عن القمر كنرسيس : « الاوراق تهتز على الغصون الشقر وتنزلق هابطة من اعالي السماء ، والقمر ، القمر ابداً ورقة ميتة هابة عبر السماء ».

تحت هذا القمر النرجسي الميت ، ومع روح الخريف المهيمن على الخلفية ، تحصد ماريتا وقد تغيرت تماماً ، او ظاهرياً على الاقل ، مرتدية ثوباً متوهج اللون بدلاً من الثوب الابيض الذي كانت ترتديه وقت ظهورها الاول « تاتي الى المقدمة ناظرة حولها كما لو انها لم ترَ الحديقة من قبل مطلقاً ». انها مندهشة كثيراً حيال التغيرات الحاصلة للحديقة ولنفسها : « كيف تغيرت هذه الحديقة ! لماذا تغيرت هكذا ؟ اوه ، ساعرف ، انه الخريف. لكنني لم اتغير. اتساءل هل تغيرت كثيراً ؟». وكما في السابق ، تكبت إثارتها العاطفية بالنظر الى انعكاس صورتها على البركة.

اثناء ما تتامل صورتها الخاصة ، تبدأ الشخصيتان الرمادية والارجوانية اللتان اخفيا نفسيهما اثناء ظهور ماريتا من جديد بالتحدث معها. وفي ردود فعليهما معها الى حد هذه النقطة من الحديث ، يبدوان مجرد كورس ويصيران شخصيتين بحكم حقهما الشخصي ، وتضيف تعليقاتهما بعداً مهماً ، إن لم يكن نظرياً بصورة ثانوية للمسرحية. يميل القاريء في البداية الى الاستجابة السلبية مع الشخصية الاولى التي وصفت الحديقة في بداية مشهد الافتتاح بصور عن الموت والتمزق ، في حين يكون اكثر محاباة مع الشخصية الثانية التي رأت وبصورة واضحة على الاقل معاني للحياة هناك. اثناء هذا التبدل الختامي يصبح واضحاً مع ذلك ان انطباعاتنا الاولية عنهما هي انطباعات خاطئة ، ذلك ان كليهما يتفقان الآن على جمال ماريتا على الرغم من انهما يصفانها بعبارات مختلفة تماماً. الشخصية الثانية تعجب بماريتا كاعجاب المرء باي موضوع فني فقط :« انها اشبه بقصر من العاج بناه خدم سود ، تحوطه النيران ، انها اشبه بتمثال صغير من العاج والفضة سفكت لاجله الماء » ، شعرها « ذهبي ، ذهبي كسفينة غليون شراعية اسرها القراصنة ، ذهب مخلوط بالدم والانفعال » ، « عيناها كبركتين يمكن لرجل ان يغرق آخر في احداهما ، صدرها بركة ماء ضيقة ، وثنايا صدرها توام صور منعكسة للنجوم. نهداها كجواهر مكسوة بالعاج ، يموت لأجلها الرجال.. ويقتل الاخ اخاه ». هذا يعني انها جميلة نضرة بسبب تزوقها المبهرج وهالة الموت والعنف التي تبعثها. هكذا ، فسرورها الأول للحديقة

لم يكن تماماً في استجابتها للجمال الطبيعي كما بدا ، لكن في اعجابها بشكلها المشذب والمقصوص ، الهادىء والمنسق. انها تستجيب للفن دون الحياة.

اضافة لذلك ، فالشخصية الأولى الذي لم يرَ غير الموت في الحديقة يرى الآن ماريتا الشديدة النعومة « كشجرة بتولا نحيلة جردتها العاصفة ، انها شجرة بتولا ترتعش في الفجر فوق غابة مظلمة ، كلا ، انها كشجرة حور فتية تنبت بين نهر صافٍ وطريق ».[8] شعرها « شمس تشرق فوق حقل حنطة ، كاشعة شمس مجدولة ما بين أوراق شجرة القيقب ». إذاً فهي تكره الحديقة لانها تقييد كبيرة للطبيعة ، أي انها جمود للحياة ، وبنفس الدلالة تفهم ماريتا كونها دون كل مظاهر الزينة مخلوق غير حصين قابل للعطب والايلام. انها تستجيب بصورة اكثر مباشرة للحياة دون الفن ، وترغب في ان تكون الاحسن سلامةً والاكثر عافية من بين كلتا الشخصيتين.

هذه النقطة ليست عادية ، ذلك ان فوكنر يبدو هنا وكانه يريد وضع تعليق عن الفن ذي الاهمية في حياته الادبية : ليس من الصعوبة ان نرى في الشخصية الثانية نقد فوكنر الضمني لما ندعوه نحن بحركة الفن للفن في تاكيدها وتاملها العقيم في الشكل واللون والتوجيه. نوع من النرجسية الذاتية ترفض ان يكون للحياة اي معنى حقيقي خارج معنى الفن. لقد أصاب ميشيل ملجيت بقوله ان « اهتمامات فوكنر الكبرى ، كاهتمامات كل الفنانين العظام كانت في جوهرها اخلاقية ، وهناك مقدار ضئيل من اهتمامه بالمناقشات المجردة لافكاره تخفق في اخذها في الحسبان. وفوكنر هنا ، ولو انه مبكر في حياته الأدبية ، يشهد في الاقل بصورة غير مباشرة ان المغزى الاخلاقي المتعلق بالمشاكل التي تجعلنا اناساً هو في جذر كل كتاباته الناضجة ». على اية حال ، فان حديث الشخصيتين الرمادية والارجوانية عن ماريتا يشكل ترنيمة جميلة مصاحبة لتعليقاتهما الخاصة أثناء ما تحدق في صورتها المنعكسة على البركة : « أنا لم اتغير ، انا الآن جميلة حقاً ». كِلا الشخصيتين تبدوان وكانهما على حق في رايهما بها : شخصية غير محصنة سريعة التأثر ، تنجرح بشدة. ورغم كونها قد تغيرت ظاهرياً كالحديقة ذاتها ، فانها ما زالت تلك الشخصية ذاتها التي كانت عليها دائماً. مطلوب منا تصديقها على قولها انها لم تتغير وان نعيد تفسير افعالها الأولى على ضوء الطريقة التي نراها تتصرف بها الآن. في الحقيقة كانت على الدوام مرافقة لصور الغرور والتكبر طوال فترة ظهورها ، خاصة صورتها المغرورة والنرجسية عند البركة. هذه الصور تصل هنا الى نقطة معينة في كلامها الختامي الطويل الذي تحدد فيه شخصيتها بطريقة اكثر مباشرة. التضمين هو في انها كانت شخصية تافهة وعقيمة ، احتمالاً على الأقل ، ومنذ البداية. جائز انها استسلمت لبيرو ليس تماماً بسبب فتنته الرومانتيكية ، لكن ببساطة لأنه كان يوليها اهتمامه الخاص ويتملق غرورها — تماماً مثل نرسيسا بنبو في « سارتورس » إذ ترفض تدمير رسائل بيرون سنوبس الغرامية التي ترعبها وتثيرها في آنٍ واحد ، ذلك انها كانت تتلمس فيها شاهداً على هدف لرغبة شخصٍ ما. هناك ايضاً الامكانية الحقيقية ، طالما اننا لا نعرف الدليل المباشر لعملية التناقض — اي اننا لم نخبر على وجه التحديد ما يحدث بين ماريتا وبيرو بعد تركهما الحديقة — وهي ان ماريتا قد هجرت بيرو حقاً وصدعت قلبه بعد تعرفها في نفسها للقوة القادرة على فعل ذلك ، وتركته يبدد حياته بالانغماس في الملذات مفضلاً اختيار السبيل الآخر حوله ، كما يقودنا للتصديق بذلك حكاية الصيف عن روح الخريف وحورية الحديقة. ان هذا سيكون منسجماً حتماً مع شخصيتها كما نفهمها الآن وينبيء عن ابعاد اخرى لأسباب ثمل بيرو على المسرح.

إن كلام ماريتا الختامي هو خاتمة طويلة ومفصلة بطريقة معقدة بحيث يلخص ويقر عدة موضوعات رئيسة في المسرحية. انه كلام مليء بالغرور والكبرياء. تاكيدها المتكرر عن الثقل والخطورة — شعرها « مثقل بالذهب » الذي سيؤذي رأسها — يستدعي التعليق الاولي للشخصية الثانية من ان « الاشياء الميتة ثقيلة جداً » ، وصورة نهديها « كتوأم قمر ماتا لألف سنة خلت ، يثبان بوطأة فوق حزامي » تستدعي وصف الشخصية الأولى للقمر من انه « جيد ممزق فوق سطح بحر ساكن » ، « كوجه منتفخ لامرأة محتضرة اغرقت نفسها ». والصورة المتلاحمة للموت والغرور والنرجسية التي تبلغ ذروتها في الرمز الجميل للأرض غير المحروثة والمزروعة بأشجار البلوط « الشاحبة » الرمادية المحيطة بتمثال هرمز الرخامي. ثم تنتهي المسرحية بصورة قوية الايحاء للقمر البارد العقيم وهو « يلاعب جسد ماريتا البارد العقيم ، وبنبأ اصابة البلوط » بآفة زراعية » تتناقله «صيحات متنافرة » — كالتنافر العالي لنغمات ماندولين بيرو — لطواويس مزهوة وشهوانية :الكل مجتمعاً يقوي فكرة المسرحية من ان النرجسية هي في النهاية شكل من أشكال الموت.

تمثال هرمز الذي لا يرد له ذكر حتى عودة ماريتا هو رمز مركزي لكلام ماريتا ، وقد يمكن اعتباره الرمز المركزي للمسرحية برمتها. ذلك ان هرمز كان بالطبع الإله الاكثر تحولاً من بين آلهة الاغريق ، ويقيناً فهو من اكثرها رجولية ، متودداً وظافراً بالحظوة الجنسية عند الآلهات وقاتلهن أيضاً. كان حبيب « افروديت » إلهة الخصب ، وأب بان جدة فون احدى إلهات الحقول عند الرومان. اخترع قصبة المزمار فاصبح قريباً لپان ، والقيثار التي أراد بها فوكنر هنا ان تصحبنا مع ماندولينة بيرو. اكثر من هذا كان هرمز يمثل تقليدياً على صورة تمثال نصفي مزين بالفالوس (وهي آلة الرجل). حديقة ماريتا أضحت الآن ارضاً جرداء باردة اختنقت فيها الحياة فاصبحت طوقاً مرمرياً. ان هذا يبدو لا اقل حقيقة لماريتا منه لبيرو ، كلاهما كالإله المرمري في كتاب فوكنر الاول ، وبطريقة التضمين كتمثال هرمز ، سيرقبان العالم وهو يتبدل وينمو دون أن يكونا قادرين على الاشتراك في عملية التبدل والنمو هذه. واخيراً قد يكون معلوماً لفوكنر ، او قد لا يكون ، ان احد فضائح الاغريق كان بتر تماثيل كثيرة لهرمز في أثينا. إذ كان فوكنر يعرف ذلك (ولا توجد اي عورة لتمثال هرمز في الرسم التخطيطي الذي رسمه فوكنر على الرغم من ان ذلك

قد يكون غير ذي مغزى اطلاقاً) ، فان هرمز المخصي هو « تمثال نصفي كله رأس » ، ولا شي اطلاقاً مهدد » بآفة « شجرة البلوط ، وحتى انه يصبح رمزاً أكثر دقة لبيرو الفاسق ممدداً في غفوة سكرى في احد جوانب المسرح ، وفي افراطه الشديد يدمر الحياة بين جنبيه.

لا اقل من هرمز طلاق ماريتا عن جسدها ، عن ذلك الجزء المنجب من نفسها والذي إن لم يتغير فانها تموت. وبهذه الطريقة فانها تبرز في نهاية المسرحية كنموذج ورمز ، حتى انها قد تكون تجسيداً للقرن العشرين ونموذج للمراة التي غالباً ما تظهر في الأدب الاوربي أواخر القرن التاسع عشر ـ كليوباترة لغوتيه ، سلمبو لفلوبير مثلاً. وبصورة خاصة فان فوكنر يلمح ويستعير من « سالومي » لوايلد و « هيروديا » لملارميه ، فكلا الصورتين عن امراة مماثلة.

لقد قيل مسبقاً ان الحديث بين الشخصيتين الرمادية والارجوانية يجري على نمط الأحاديث الافتتاحية في « سالومي » ، لكن فوكنر يستعير ايضاً وبصورة اكثر مباشرة من مسرحية وايلد ذات الاسلوب الرفيع. هيرود مثلاً في محاولته رد سالومي عن امتلاك راس يوحنا المعمدان يعرض لها اولاً « طواويسه البيضاء الجميلة » والتي تحمل شبهاً رائعاً للطواويس التي تصفها ماريتا ، فيخبر سالومي قائلاً : « مناقيرها مطلية بالذهب » ، « القمح الذي تاكله مطلي بالذهب ايضاً ، اقدامها مصبوغة بالارجوان. حين تصرخ ينزل المطر ، وحين تبسط ذيولها يرى القمر نفسه في الاعالي ». بهذا الضعف يعرض لها هيرود جواهره « انها رائعة. عندي طوق لآليء معقود في ثلاثة صفوف كاقمار مربوطة باشعة من فضة. كخمسين قمر ممسوكة بشبكة ذهبية تلبسها في جيدها العاجي احدى الملكات. ستكونين جميلة حينما تلبسينها كملكة. عندي احجار كريمة من نوعين ، الاولى سوداء كالنبيذ ، والاخرى حمراء كخمر ممزوجة بالماء. عندي احجار التوباز ، صفراء كعيون النمر ، وتوباز اخرى قرنفلية كعيون حمام الورشان ، وتوباز اخضر كعيون القط. عندي حجر الاوپال المشتعل دوماً بضياء كضياء الثلج ، اوپال يحزن قلوب الرجال ويخاف الظلال. عندي عقيق يماني كمقلتي امراة ميتة ».

اضافة لذلك ، اكثر اهمية هو الصورة الظلية للقمر في المسرحية. ومثل ماريتا ، تصنع سالومي انحناءة احترام للقمر أثناء ما يظهر لأول مرة. « يا له من أمر حسن ان ترى القمر ! انه أشبه بقطعة نقد صغيرة ، تظن انه كان وردة فضية صغيرة. القمر بسيط وعفيف. انا واثقة انه عذراء ، له جمال العذراء ، نعم ، انه عذراء لم تدنس روحها قط. لم تسلم نفسها لرجل قط كباقي الفاتنات ».

وحينما تصر سالومي على احضار يوحنا المعمدان محمولاً امامها تقول وصيفة هيروديا « أوه ، كيف يبدو القمر غريباً. ستظن انه يد امراة ميتة تغطيه جسدها بالكفن ». ماريتا طبعاً قادرة تماماً على ان تكون بقسوة سالومي ، فهذا امر ضمني في ثنايا وصف الشخصية الثانية لها ، وايضاً في صورة الشراهة في وصف ماريتا لعيون طاووسها بانها « كعيون ذئاب عند حافة الغابة » حيث تصبح « شرهة وشرسة وقاسية كعيون عذراوات يتقدمن في العمر ».

اضافة لهذا ، يبدو ان كثر الاقتباسات دقة هي من « هيروديارد » لملارميه. يقترح والاس فاولي ان « هيروديارد هو روح تنشد الفرار من حالة التلاؤم ، وتقاوم تدفق وتبدل الحياة وذلك عن طريق برودتها المتعمدة والمركزة »[٩].

مثل ماريتا ، فان بطلة قصيدة ملارميه متيمة « بالسيل الاشقر لشعرها الناصع » وتخبر حاضنتها التي ترافقها بـان خيوط شعرها « ليست ورودا / تنثر بسهولة على امراض البشر ، / لكنها خيوط من ذهب ». وايضاً مثل ماريتا ، توازي هيروديار بين الجمال والموت ، وتنظر في المرآة التي تصفها « كماء بارد متجمد من السأم » ، وتتساءل مندهشة « هل انا جميلة ؟ ». وتسألها وصيفتها وهي منزعجة جداً لنفور سيدتها من الحب لأي الرجال تتزين ، فيكون جواب هيروديار تقريباً كتعليق على مناجاة ماريتا الاخيرة لنفسها :

هيروديار : لنفسي

الوصيفة :

وردة حزينة تنمو وحيدة ولا تملك فرحاً آخر غير فرحها لصورتها المنعكسة بفتور على الماء.

......

هيروديار :

عدا هذا ، اريد انساناً تافهاً ، وحتى تمثالاً فستريني بعينين في الفردوس.

حينما استرجع حليبك الذي اسكرني مرة.

الوصيفة : اوه ، ضحية مؤسية سيقت لقدرها !

هيروديار :

اجل ، انها لاجلي ، لاجلي انا وردة مهجورة !

انت تعرفينها ، جنائن من الزمرد ، مخبوءة الى ما لا نهاية في لجج ماكرة تبهر النظر ، ذهب مهمل يحفظ جمالك القديم مضيئاً تحت النوم المعتم للتربة الاولى ، انت حجر كريم منه عيناي كجواهر صافية تستعير لمعانها الشجي ، ومعادنك التي اعطت غدائر شعري الغضة اشراقاً مميتاً واعطتها تمايلها الثقيل !

لذا فماريتا تملك رابطة أدبية مباشرة بالمراة المشؤومة الرافضة المدمرة لحياتها في أدب اواخر القرن التاسع عشر. وهكذا فان بيرو يملك ايضاً أواصر أدبية بقدماء المهرجين في تراث كوميديا الفنون. وإذا كان من ناحية ان المسرحية حلم ندامة لسيطرة الشعور بالاثم الذي يعاني منه السكير بيرو ، فهو على الاقل مثل جانوريس جونس في « رواتب الجند » سليل غير مباشر لـ جارغين من جيمس برنش كابيل الذي يتركه « فسقه الشامل » عطشاً دائماً ، غير مقتنع وغير راض. وإذا كان من ناحية اخرى ان المسرحية فنطازية بيرو وحلم ذاتي كحلم كل العشاق المقهورين الذي لا يقاوم ، عندها يتحدر مباشرة عن الإله المحبط في عمل ملارميه « اصيل إله المراعي » الذي يحلم الحلم ذاته ، والذي كان ذا تأثير عظيم في شعر فوكنر المبكر مثل « اصيل إله الحقول » و « الإله المرمري » ، وهما اصول واضحة ومباشرة. ان احد اجزاء الصحيفتين شديدة التشويق من احدى القصائد التي قد تكون غير منشورة من بين أوراق فوكنر المحفوظة في جامعة تكساس ، يشير الى ان فوكنر كان في وقت ما قد خطط لأن يدخل الى « الإله المرمري » ، او على الاقل لاحد

الاشكال المبكرة للقصيدة التي اصبحت فيما بعد بهذا الاسم ، شخصية شديدة الشبه بنموذج « ظل بيرو »، اي ان يدخل عاشقاً شهوانياً يقف مكملاً مباشراً لحالة الاخصاب الوافرة للطبيعة التي تحيط به. وبناء على ذلك يكون في تغاير مباشر لحالة الموت الذاتية للتمثال. كان فوكنر يريد بوضوح ان يبدي لإله المراعي الشيء نفسه الذي يبديه « الظل » لبيرو النائم ، مثله الذاتي الاعلى للقوة الجنسية. والقصيدة مروية على لسان تمثال يمكن تمييزه على انه الإله المرمري ، وثمانية اسطر فيها كانت قد نُشرت في ديوان « الإله المرمري ».[١٠] اغنية الحب التالية تظهر في « الدمى المتحركة » كاملة كجزء من اغنية بيرو عن الاغواء :

صرخاتهم ، كأشرعة فضية متناثرة
منتشرة عبر بحر لازوردي.
يداها أيضاً تلاطفني ،
قلبي المشتاق أيضاً يتحداها ،
غامراً أصابع بيضاء في شعري
بينما حشد من نجوم الثريا اللامعة
كالاقيانيدات الشبحية ،
تتلوى دائماً بين السماوات ،
اقدام بيضاء منعكسة في عيني ،
تموج وتراً حول دماغي
صلداً من التدفق او التوتر.

الظلام المتنفس يتوقف فجأة ،
حيث شخص أسفل الشرفة
متنكراً ، كنغمات عوده المرتعشة
تنساق بصمت كذرات غبار فضية
في شعاع القمر ، يتنفس عالياً ،
عاشق يغني لحبيبته :

أقدامك الصغيرة اعترضت قلبي
حبيبتي

اقدامك الصغيرة البيضاء ،
وانا حديقة تزهر عند مواطىء أقدامك.

انت بركة ماء مرتعشة
وانا لهب وحدك القادرة على اخماده
عندها سنكون جسماً واحداً في الصمت
حبيبتي
البركة واللهب ،
حتى الموت ، أو تصبحين لهباً.

لهب أبيض رقيق
حبيبتي
لهب صغير نحيل
يدفع لهبي المتقد حيثما يريد – آه –
كخيط دخان رفيع في حديقتي.

لكنك الآن بيضاء وضيقة كبركة ماء ،
حبيبتي
ترتعشين باردة.
دعيني اغرق نفسي بين ثنايا صدرك
حبيبتي.

هكذا يغني. ليس ثمة سعادة
في اية قبلة فانية من حبيب
بالنسبة لي ، صخرة ، نصف حيوان ، نصف إله.
العالم ينقلب بحزن في قلبي ،
اخرس واعمى ، يعرف فقط
(   ) حرق كل ثلوج الشتاء...

اخيراً يبدو ان فوكنر قد اراد في شخص بيرو ان يؤالف كِلا النموذجين : الدون جوان – جورجين – كبيرو تماماً ، فهو بسبب جميع شهوانياته لا اقل عقماً واعراضاً عن الحياة من بيرو العنين شبه الإله. كلاهما مذنب بالزهو نفسه من التامل في الذات كماريتا تماماً. في الحقيقة يحمل بيرو في اغنية حبه ، ولدرجة معينة ، العلاقات النظرية بين الغرور والجمال والموت وذلك حينما يدعو ماريتا بكلمة « بركة » ويطلب لنفسه كالصيف « الغرق » بطريقة نرجسية بين « ثنايا صدرها ». لذا فبيرو وماريتا هما وجهان لعملة نرجسية واحدة ، عقيمان وميتان باصرارهما الاناني على طلب راحتهما الخاصة.

— ١ —

اخيراً قد تكون هناك كلمة واجبة عن عنوان المسرحية والذي يبدو لأول وهلة شديد البساطة في مضمونه ، وهو ان الرجال العوبات بيد القدر. إذا كان هذا هو المعنى المراد فان المسرحية ترتبط مباشرة بجزء من قصيدة غير منشورة او مؤرخة لفوكنر محفوظة في جامعة تكساس بعنوان « دميتان في نافذة الحي الخامس » :

... مرة أخرى شد (   ) أصفر ، سرمدي
مرة أخرى الآخرون تحته ، يحدقون في لا شيء
يركز في المصير الذي يجبره (   )
باستحالة يحرك ذراعيه.
أصفر يصعد درجات عديمة الرحمة مترجرجة
اصفر الوجه ، مائل الى الأسفل ومحاصر بالكهرباء ،
غير متبدل ، بشحوب يهزأ باسحق نيوتن.
لبرهة يتوازنون على مفترق راحات الأيدي.

ثم تعلقوا لحظة هناك ، متباهين ومتجمدين
إيماءة زائفة من الانفعال والقوانين الهازئة ،
حتى الأسفل يتأرجح بتنازل مضحك ،
ولتلك القوة التي تجبرهم ، أوقفوا
واراحوا ، دائماً فوق أو تحت أي ضحك
وجوههم ، دائماً عمياء ، تحدق خلال أسلاك الكهرباء ،
بعناد خلال الشفافية المشوهة للنافذة
بروعة صامتة وشريرة ، أمامهم في لا شيء

وأنت ، الذي تعبر دائماً على الرصيف
ممتثلاً دون اكراهات السؤال التي تجبرك دائماً
تتوقف : للحظة انت أيضاً (   )
(   )

فالتغير الحاد في الانتباه من الدمية المدركة امامنا الى الايماءات الانسانية المستطلعة ، يظهر بوضوح أوجه الشبه بين الناس والدمى : الدمى مربوطة بالأسلاك ، في حين يرتبط الناس « بقوى أخرى... تجبرهم ».

لا شك ان فوكنر طوال حياته الأدبية كان مهتماً بفكرة القضاء والقدر ، وبصورة الرجال كدمى — عرايس — ، خصوصاً عندما يمكن استخدامهم في اضافة ابعاد كلاسيكية وتراجيدية لعمله الادبي.[١١] بل والافتراض بسهولة ان مسرحية « الدمى المتحركة » عمل

جبري بحت ، حتى مع الحاح روح الخريف لمعاينة البعد الانساني الرئيس في المسرحية. ان وجهة النظر المثبتة في استجابة الشخصية الاولى الحسية والرحيمة لعودة ماريتا هي مقياس اخلاقي تجاه ما يستطيع اي من الشخصيتين قياسه. ويمكن أيضاً ان تكون لمعاينة ما قاله فوكنر بعد حوالي أقل من سنتين عن روايات « هرجيشمر » من ان شخصياته لا أكثر من دمى نحتها ولبسها ثياباً ولونها » ، وهي جزء من « عالم رهيب دون حركة أو معنى ». ان فوكنر يكره بصورة خاصة « لينا كوندون » بسبب انها ليست رواية ، فهي الى حدٍ كبيرٍ أشبه بافريز بيزنطي جميل : بضعة شخوص لا تنسى في حركة صامتة مكبوحة ، تقف دائماً خلف متناول الزمن ، تقلق القلب كالموسيقى. أُناسه لا يستثارون من الداخل ابداً ولا يخلقون الحياة من حولهم. انهم كالدمى تنتحل وضعاً جميلاً لكنه دون معنى في الجواب على دوافع المؤلف القسرية ، وتمسك بهذه المواقف الى ان يرتب أوصالها مرة اخرى بإيماءات اخرى بالطريقة الجميلة نفسها والخالية من المعنى.

لكن الشخصيات في « الدمى المتحركة » ، على الاقل في اسلوبها الخلّاق ، تخلق الحياة فعلاً من حولها. انها محفزة من الداخل ، لذا فهي ليست دمى أبداً. أما الصوت الطروب الذي تسمعه ماريتا ورد فعلها تجاهه وانغماس بيرو المدروس والمتعمد في الملذات ، كل هذه ليست من ضمن « الدوافع القسرية للمؤلف » ، بل هي مما وصفه فوكنر بعد عشر سنين لاحقة بانه « دوافع قسرية شجاعة قديمة العهد » ، وهي عبارة جميلة مثقلة بالدلالة لاي نقاش عن القدر والارادة الحرة في أعمال فوكنر.[١٢]

إذن فالعنوان استعارة : القدر بالنسبة لفوكنر هو بالنتيجة الاضافة المتشابكة لافعال وردود افعال الواقعة. هذا القول لا يعني اطلاقاً عدم وجود قوى تعمل وراء سيطرة الرجل ويناضل ضدها. بالطبع توجد قوى كهذه وعلى نطاق واسع. فالرجل ضحية لهذه القوى وليس بمقدوره السيطرة ليها ، فهو حقاً مخلوق ضعيف ، « دمية ». لكن فوكنر يعرف ان الرجل غالباً ما يكون ضحية لقوى واكراهات « بمقدوره » السيطرة عليها ، فقط إذا ما أراد ذلك ، كما هي الحال مع بيرو. الى اي مدى تتحدث شخصيات فوكنر عن القدر ، و الى اي مدى تريح نفسها بوضع مسؤولية احباطاتها على كواهل مدرب الدمية ؟ للاجابة على هذا السؤال يتوجب على القاريء ان يضع كلا الامرين ، الشخصية والظروف ، في السياق الاخلاقي الراهن الذي يضعها فيه فوكنر ، وعليه ان يحاسب الشخصيات على خطاياها كلاً على انفراد. ان الاكراهات الشجاعة هي انسانية في اصولها ، وعلى اي قدر كانت من الكبرياء او الطموح او الغرور او الدعارة ، او على أي قدر من الاتحاد ، فهي في النهاية شكل من اشكال النرجسية التي هي انانية بسيطة : تعلق الذات في أبعاد جميع العلاقات الانسانية الصميمة وتحريفها لاجل إشباع حاجات رغائب المرء الخاصة. وسواء اتخذت الانانية شكل حزن بيرو واستسلامه في الخلاعة ، او هيام ماريتا الطاووسي العقيم بصورتها المبرقعة الزائفة ، فان النتائج الاخلاقية هي نفسها : في الرسم الاخير فان الشيء الوحيد الذي يضيف سعة لمحتوى النص هو وقفة بيرو محدقاً في صورته على المرآة الطويلة ، أشبه بقمر نرجسي يحدق في صورته على البركة « وجهاً شاحباً في آخر شاحب » ، في حين يتمدد جسد ماريتا الميت على سرير عند قدميه.

إشارات :

١ ـ اثنتان من بين النسخ الأربع المعروفة من « الدمى المتحركة » سبق وإن نشرتا بخط يد المؤلف. الاولى هي النسخة الفرجينية ، نشرتها الجمعية الوثائقية في جامعة فيرجينيا بالتعاون مع مطبعة الجامعة وذلك في ذكرى لنتون آر. ماسي عام ١٩٧٥ ، وعددها محدود بـ (١٢٦) نسخة. والثانية هي نسخة المسيسبي في مدينة اوكسفورد ، مطبعة يوكناباتوفا عام ١٩٧٥ محدودة بـ (٥١٠) نسخة.

٢ ـ « إنجاز وليم فوكنر » ، نيويورك ١٩٦٦ ، ص ٨. اضافة لملجيت يوجد على الاقل اربعة نقاد آخرون أثاروا الاهتمام لمسرحية « الدمى المتحركة ». منهم جيمس ب. ميري ويذر في كتابه « السيرة الأدبية لوليم فوكنر » ، ١٩٦١. وقد اعيد طبعه في كولومبيا عام ١٩٧١ ، ص ٨ ـ ٩. وكارفيل كولنز في « وليم فوكنر : النثر والشعر المبكران » ، بوسطن ١٩٦٢ ، ص ١١ ـ ١٣ ، ١٧ ـ ١٨. وجيمس ا. كيلر في « وليم فوكنر ودراما بروفنس تاون ، ١٩٢٠ ـ ١٩٢٢ » ، مجلة كوارتلي ، ٢٢ (١٩٦٩) ، ٢٢٩ ، ٢٣٤ ـ ٢٣٥. وميشيل كريسيه في « النظرة والرغبة في أدب فوكنر ، ١٩١٩ ـ ١٩٣١ » ، الاحد ، ١٤/١٥/(١٩٧٥) ، ٢٠ ـ ٢٣.

٣ ـ مراسلات ستون مع دار « البحور السبع » التي نشرت ديوان فوكنر « الإله المرمري ».

٤ ـ أثار كارفيل كولنز في كتابه اعلاه ، ص ١١ ـ ١٣ ، وفي كتابه الآخر « مخططات نيو اورليانز » ، نيويورك ، ١٩٦٨ ، ص ٣٠ ، انتباهاً لعملين آخرين من أعمال فوكنر هما « عيد أول أيار » و « زهور الليلك ». وفي كتاب « فوكنر ، سيرة حياة » ، نيويورك ، ٩٧٤ ، يصف جوزيف بلوتنر النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة من ديوان « تجل في الربيع » ص ٣٠٧ وما يليها ، وسلسلة السونيتة الخطية التي لم يضع لها فوكنر عنواناً (ص ٤٣٩). وقد أثرتُ بدوري انتباهاً لمخطوطة « الشارع الملكي : نيو اورليانز » وذلك في مقالتي بعنوان « هونك لي والشارع الملكي : مخططات نيو اورليانز على الآلة الكاتبة » ، ١٩٧٣. وطبقاً للمعلومات المرافقة لنشره ١٩٦٧ فان مخطوطاً صغيراً من « شجرة الأماني » كان مجلداً بهذه الطريقة.

٥ ـ يقول كولنز مثلاً في المصدر اعلاه ، ص ١٣ ، ان فوكنر « استورد » الرمزيين الفرنسيين الى جامعة المسيسبي. وحتى بالنسبة لعدد من هؤلاء فلا أجد ديناً معيناً ، فالمخرج والنغمة العامة لاعمالهم توضح ان فوكنر كان يقرأ لهم

بكثرة كقراءته لسواهم من الكتّاب.

٦ - اتخذت هنا اقتراح كولنز في كتابه آنف الذكر، ص ١٢٨، من ان كلمة «فنطازية» هي الكلمة الصحيحة بدلاً من الكلمة الأخرى والتي يبدو واضحاً انها خطأ مطبعي.

٧ - يقترح كل من ملجيت، ص ٢٨، وكولنز في كتابه آنف الذكر ان الحدث المحكي على لسان روح الخريف هو عن بيرو وماريتا، لكن هذا من باب التضمين لا غير.

٨ - يستخدم فوكنر هذه العبارة ايضاً في «شجرة الحور». انظر كتاب «النثر والشعر المبكران»، ص ٦٠.

٩ - «ملارميه» لوالاس فاولي، ١٩٥٣، ص ١٢٧. وهو من الكتب المهمة في نظر كل الدارسين لادب فوكنر، خصوصاً الفصل المعقود عن «اصيل إله الحقول».

١٠- «الإله المرمري» في «الإله المرمري والغصن الأخضر»، ١٩٦٨، ص ٣٣، فان ترجمات الأسطر (١-٤) و(٨-١١) تظهر كجزء من الكتاب المنشور في هذه الصفحة. وقد اكملت ايضاً السطر الأولى المجزأ وذلك بالرجوع الى السطر كما هو مطبوع في ديوان «الإله المرمري».

١١- ربما يكون من اكثر الصور حركة وارتكازاً معقداً لهذا النوع هو وصف جوديث ستبن للناس، ذلك الوصف المشبوب العاطفة حين تقول: «حاول تحريك ذراعيك وساقيك بالخيوط، فقط الخيوط نفسها المربوطة لجميع الأذرع والسيقان الأخرى، وسترى ان الآخرين يحاولون ذلك جميعاً». «ابشالم، ابشالم!»، ١٩٣٦، ص ١٢٧.

١٢- «الموسيقى السوداء» في «دكتور مارتينو وقصص اخرى»، ١٩٣٤، ص ٢٦٣. لا يغني شيئاً القول ان شخصية القصة المركزية، ولفريد مجلستون، يغدو لمساء واحد إلهاً - او كما يكتبها فوكنر: a "farn".

الدمى المتحركة

الطبعة الأولى عام ١٩٢٠



السماء زرقاء، شفيفة رائقة، زرقة مشرقة رقيقة يخالطها البياض، نجوم منتظمة وقمر تام. في منتصف المؤخرة يوجد صف من الأعمدة الرخامية، صغيرة ومتقاربة، تواجه صفاً اسود منتظم من الأشجار، على جانبيها توجد صورة ظلية دقيقة وجميلة لشجرة حور منفردة. جناحا المسرح مغلقين باجزاء من الحائط مغطاة بالورود، وعلى الحائط الأيسر تقف ساكنة صورة ظلية لطاووس في مواجهة القمر. في منتصف الارضية توجد بركة ماء ونافورة.

بيرو جالس في المقدمة اليمنى على كرسي ناعم اسود بجانب منضدة انيقة، ذراعه اليسرى على سطح المنضدة، في حين تتدلى ذراعه اليمنى الى جانبه، وراسه يستلقي على ذراعه المقوسة، ووجهه الى المقدمة. يبدو وهو في غفوة سكرى، ثمة قنينة خمر وقدح مائل على المنضدة، عند قدميه توجد ماندولين وخف امراة. وهو لا يغير مجلسه طوال المسرحية. يرتدي ثوباً أبيض واسود. ينسدل جانباً على ظهر الكرسي وشاح من القماش الصيني المطرز بالاسود والذهبي.

يظهر من الجناح شكلان، رمادي وارجواني، ويسيران الى المقدمة بطريقة خفيفة وغير طبيعية.

الشخصيات:

بيرو
ماريتا
ظل بيرو
شكل رمادي
شكل ارجواني
روح الخريف

الشخصية الأولى -

يا له من سكون! الهواء لا يتحرك، الهواء أشبه بلهب شمعة تتوهج وسط صف معتم من الأشجار.

الشخصية الثانية -

السماء كوهج شمعة ازرق، السماء ستارة من الحرير الرقيق الأزرق، والريح تحركها برفق كيد بيضاء.

الشخصية الأولى -

كلا، السماء لا تتحرك، انه الشعر امام وجهك تحركه الريح كيد شاحبة، السماء ذاتها ساكنة، انظر، النجوم كتفاحات فضية ملصوقة على حرير رقيق أزرق.

الشخصية الثانية -

النجوم كشجرات غردين قبل اسمرارها بسبب

حرارة الجو ، السماء كحرير رقيق أزرق يهتز فوق صدر صاخب . لماذا تهتزّ السماء كاهتزاز الحرير من النسيم ؟ انها كجيدٍ مغطى لامرأة تجثو بين شمعتين ، والقمر قطعة نقد رومانية معلقة فوق جيدها.

الشخصية الأولى –

القمر كصدر ممزق فوق سطح بحر ساكن ، القمر كوجه منتفخ لامرأة مهجورة اغرقت نفسها. يا له من قمر ساكن !

الشخصية الثانية –

ليس القمر ساكناً. شجرتا الحور التوأم ليستا ساكنتين. انظر ، انهما تتأرجحان بتوافق كقوسي كمان ، انهما أشبه بعذراوين عمياوين تتمايلان امام صف من الأشجار ، وأعمدة الأشجار التسعة البيضاء تسع حوريات يقفن منتصبات كشموع نذر امام جبل أزرق ، انهن تسع شمعات يضئن دوائر تامة أعلى مقصورة رخامية حيث ولد فتىً محاطٌ بالعبيد ، يستلقي نائماً ، والسماء خلف المقصورة ستارة من مخمل ارجواني مزينة بنجوم ذهبية عميقة اللون. ألمْ تر كيف تتدلى السماء بثقل النجوم ؟

الشخصية الأولى –

شجرتا الحور التوأم اشبه بتمثالين لعذراوين من البرونز الأخضر الداكن ، وظلاهما كصور لشمعتين في مرآة مستوية. يا له من سكون ! ما من حركة في هذه الحديقة غير حركة اليراعات وهي تتقافز كشرارات لاهثة مع الريح.

الشخصية الثانية –

مهلاً ، انها ليست ساكنة ، شخص ما يتحرك في هذه الحديقة ، الهواء معكر كأمواج منتشرة عبر بركو ساكنة وقت الغسق.

اثناء ما تدخل ماريتا ينسحبان خلف الورود المنتشرة على الحائط الأيسر. تدخل ماريتا وهي ترتدي ملابس بيضاء كلها ، وتسير متباطئة الى المقدمة. تقف عند النافورة ، تواجه القمر وتحل ذراعيها بإيماءة مفاجئة ، تاركة إياهما تسقطان ، وتسير قُدُماً الى اجمة الورد على اليسار ، فتدني الى وجهها ملء ذراعين من الورود. ثم تواجه المقدمة ، وطوال ما تتكلم تقف وقفة مترهلة قليلاً لكنها محببة.

ماريتا –

لا أستطيع النوم ، فراشي الضيق غير بارد هذه الليلة. فراشي ثقيل وساخن بشيء يملؤني برغبات غريبة. لماذا انا مفعمة برغبة غامضة ، أشياء غير معينة بسبب ان صوتاً اقلق احلامي ؟ انا لا اعرف ، لا أستطيع معرفة الصوت الذي غنى تحت نافذتي. لا ، لا ، لا اريد ان اعرف ، اخاف أن أعرف ! أتساءل مندهشة. هل انا خائفة ؟ لكن عصافيري ، انها خائفة من الصوت الذي يغني. لقد ذهبت العصافير التي غنت في حديقتي ذات مرة ، حديقتي غرفة مظلمة اطفئت فيها الشموع. هل انا خائفة من الغرفة المظلمة ؟ أوه. لكن في الأمر شيئاً آخر ، لقد سلب فراشي النوم من جسدي كما يمتص جدار الكلس قطرات من الورود التي تغطيه ، فراشي كصدر فتاة قروية أتاها المخاض في شهر آب وهي وسط الكروم ، والهواء في غرفتي مُظَلّل بالصدى كموجات محتضرة ، ضعيف كرائحة نبات صريمة الجدي عند الغسق. لا أستطيع النوم داخل غرفتي هذه الليلة. يا للصمت ! ما من صوت غير صوت العصافير المذهبة البراقة ، نداءات العصافير العذبة تحط وتطير فوق وجهي في صوت باهت كموجات صغيرة فوق شاطيء مقمر. يا للصمت ! يا للبرودة ، لكن وجهي وجسدي ليسا باردين ، يداي ساخنتان كبتلات زهور المغنوليا وقت الظهيرة ، جسدي ساخن كأرض حديقة مشبعة بحرارة الظهيرة ، يا لبرودة مياه البركة ! انها اشبه بفتاة عارية مستلقية على ظهرها بين الورود ، انها باردة حتى اني سأبرد فيها وجهي ويدي الساخنتين. لا يوجد احد هنا ، هل أجرؤ على الاستحمام في هذه البركة ؟

تقترب من البركة وكأنها غير عازمة على ذلك ، ثم وبحركة مفاجئة ، تخلع ثوبها وتنزل ببطء الى الماء ، تتوقف قليلاً وهي تنصت. ثمة وقع لأصوات قادمة من خلف الحائط.

صوت :

انا بيرو ، ولدت في صباح من شباط ، في مدينة باريس ، وعلى رأسي اضاء القمر ، ناسجاً فيه سحراً ، وحتى ساعة موتي.

الكورس :

ومنذ تلك الساعة وحتى ساعة مماتنا نملك في رؤوسنا جنون القمر ، نملك في رؤوسنا جنون القمر.

صوت :

في مطلع كل شهر ، حين قدوم القمر ، أغادر غرفتي العفنة في عليّة الدار ، حينما يلقي القمر ثيابه ، اغادر الى حلم عارٍ حتى طلوع النهار.

الكورس :

بينما يحلم بالليل بعيداً ، نتسلى بالحب حتى طلوع النهار ، نتسلى بالحب حتى طلوع النهار.

صوت :

القمر يراقبني بهدوء على الأرض ، انا منزعج ، لكني من حين لآخر ، أغني وأدور وأثب راقصاً ، بعيداً عن كل دين وواجب أثب مرحاً –

الكورس :

نغني وندور ونثب راقصين لأنغام الماندولين المتنافرة.

صوت :

تومىء الورود برؤوسها وتتنهد ، القمر يجلس عارياً في السماء ، ذهب البرد ، انه أيار ، ابحث عن شخص ما يأتي ويلعب –

الكورس :

نبحث عن شخص ما يأتي ويلعب ، الغد يوم آخر ، الغد يوم آخر.

صوت :

امي بالرضاعة تحلم فوق ، هذه الليلة خلقت للغناء والحب ، حديقتك العالية الموصدة أغوتني ، هنا موسيقى لأجل مرحنا –

الكورس :

حديقتك العالية الموصدة أغوتنا ، آه يا عذارانا الجميلة الحلوة ، تعالي ارقصي معنا –

آه يا عذارانا الجميلة الحلوة ، تعالي ارقصي معنا !

يتوقف الغناء ، يظهر رأس بيرو فوق الحائط

الأيسر ، ويثب قافزاً ثم يجلس فوق الحائط وهو يعدل من هيئته ويداعب أوتار ماندولته ويغني :

بيرو : اقدامك الصغيرة اعترضت قلبي ،
حبيبتي !
اقدامك الصغيرة البيضاء ،
وأنا الآن حديقة نابتة تحت مواطيء اقدامك.
لكن لِمَ ترتعشين هكذا حبيبتي !
ويداك الصغيرتان باردتين ،
وذراعاك اللذان سقطا كبتلات شجرات خوخ داخل حديقتي.
أنت بركة ماء مرتعشة ، حبيبتي !
بركة مرتعشة محبوسة الأنفاس ،
وأنا لهب ، وحدك القادرة على إخماده ،
بعدها سنكون جسداً واحداً في الصمت ،
حبيبتي !
البركة واللهب ،
حتى أموت ، أو تصيرين لهباً.

لهب أبيض رقيق ، حبيبتي !
لهب صغير نحيل ،
يسحب لهبي الحار حيثما يريد

لكن أنت الآن بيضاء وضيقة كبركة ماء ،
حبيبتي !
ترتعشين باردة
دعيني اغرق نفسي بين ثنايا صدرك ،
حبيبتي !

ماريتا خائفة. أثناء ما ينحدر بيرو عن الحائط متجهاً نحوها ، تشبك ذراعيها حول صدرها وهي ترقبه وكأنها منومة بطريقة مغناطيسية.

ماريتا :
كلا ، كلا ، عطفك سيدي. لا أقدر على الرقص ! اعرف الرقص لكني لا أعرف كيف أرقص ، ذلك ان عماتي الثلاث أخبرنني ان أمي ذهبت في هذا الاتجاه. إنسلت من فراشها عند بزوغ الفجر ، ذلك ان صوتاً غريباً غنى لها ، تحت نافذتها في إحدى الليالي



المقمرة ، ليلة كهذه الليلة ، ضوء القمر فيها ازرق مخملي ناعم ، (كانت صغيرة بعمري تقريباً). بعدها عادت أمي الحلوة ، كانت اقدامها البيضاء بطيئة وحزينة. ما زالت أشد بطئاً الى الآن ، منذ ان نبتت وردة هناك عند قبرها ، وردة جميلة وشجاعة ـ كانت الوردة هي أنا ، كذلك يقلن عماتي وعليّ ان لا أتعلم الرقص أبداً. أوه ، ارجوك لا تجعلني أحاول ذلك !

بيرو :
تعالي ، عذرائي الحلوة وأرقصي معي. حسن ، انا أعرف عماتك الشائخات الثلاث ! ثلاث فراشات داعرات شائخات يتحركن حول شمعة حتى ينطفيء ضوؤها.
آه ، هل تودين ان ينطفيء الضوء ؟

ببطء ، خطوة خطوة ، كما في غفوة تقترب ماريتا من الحائط. ذراعاها مشبوكتان على صدرها ، عيناها مثبتتان على بيرو ، انها أشبه بالساري في نومه ، في حين يستمر بيرو في الغناء ، ناسجاً أغنيته كطوق حولها.

بيرو :
تعالي ، حبيبتي ! دعي تلك الأزهار نائمة عن أشباح جنيات الخشخاش الصغيرة وهي تختلس النظر ، وعلى المرجة الخضراء الجميلة يرقص آلاف من الأقزام. تعالي ، دعي هذه الحكاية يقصها ذهب مزهري النابض المساقط كبتلات عند مدخل الليل.

تعالي ، حبيبتي ! لأن الظلمة تهبط على الغابة حيث تعلن الشحارير :
هلموا ، يا محبون ، دون اعتذار ، العالم القاصي يستلقي برمته فرحاً لمرحنا الصاخب.
تعالي ، يا قلباً من قلبي الى حديقة النسيان.

وصلت ماريتا الآن الحائط. يهبط بيرو فجاة ويرفعها عالياً. يقفان منتصبين للحظة ، شكلاً ظليلاً منفرداً تجاه القمر ، ثم يختفيان. يسمع صوت بيرو وهو يضعف باطراد

بيرو :
أيها القمر ، يا أمي بالرضاعة التي في السماء.
أنظري لذراعي الفاتنين وهما يندفعان فجاة !
اهز شعر رأسي ، أدوس بقوة على قدمي ، وهذه العذراء ، المهلكة الجميلة ، هذه العذراء النحيلة ، البيضاء المرتجفة : برعم وردة يرتجف في ضوء القمر ! ضعي اصابعك في شعرها. هناك قمر مجنون مدوم مترنح ، انسجي احلامك داخل راسها ، ثم دعي الأحلام ترقص في فراشها الأبيض حتى تصبح كلها ساخنة من الحمى. وطدي السلام الى ان تعرف انه ليس المرام ، بل الجنون في الراس فقط ، الرغبة في اللحاق حيثما أشير ، بينما الشحارير على كل غصن تغني لسمعي ، وحينما أرغب ، أنثر التراتر الفضية لأزيد من تنافر نغمات ماندولتي العالية.

تتلاشى الأصوات ببطء ، يختفي القمر خلف غيمة تاركاً المسرح في الظلام. يمكن رؤية الشخصيتين الرمادية والأرجوانية بصعوبة بين الورود. هنالك صوت كصوت الريح لحظة بين الشجر ، ثم يذوب حين تلاشيه في نغمات الكمان الخفيفة.

الشخصية الأولى :
أصبح الجو بارداً فجاة. الا تشعر بذلك ؟

الريح باردة جداً ، انها تثير قيثاراً كما لو كانت مارةً بين الغصون ، انها تعول كرجل اعمى يفتش عن كنز ، الريح أشبه برجل محتضر يبحث عن صديقه ـ أوه ! ما هذا ؟ ورقة : انها ورقة ميتة. هنالك واحدة أخرى. الأشجار تموت ، انه الخريف. توجد روح الخريف في مكانٍ ما من هذه الحديقة ، الا تسمع صوت كمانه ؟ الأوراق الساقطة ثقيلة جداً فوق وجهي ويدي

الشخصية الثانية :

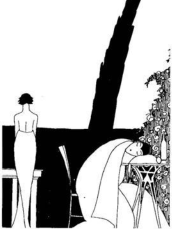
اجل ، الأوراق تموت. كل الأشياء يجب أن تموت ، الأشياء الميتة ثقيلة جداً.

يظهر القمر ثانية. روح الخريف يظهر جالساً فوق الحائط الذي على اليمين ، وهو يعزف على الكمان. يرتدي ملابس ارجوانية غامقة ، وجهه منسدل وغير واضح. يستمر على العزف اثناء ما يتكلم ، يتفق ان تسقط ورقة ببطء.

روح الخريف :

أرى حديقة من ورود قرمزية ورخام منحوت ، منسوجة حولها أغاني الشحارير كرداء من الذهب. ما زالت الورود في الحديقة تتحرك بصمت ، ذلك ان الصيف قد ذهب كما يذهب عمر الشباب. ذهب يجوس بخطى واسعة عبر السماء الناعمة المعتمة. وجهه الفتي المتورد مرفوع ورأسه مزين بسويقات زهور الليلك. وحورية الحديقة ترقبه من وراء حاجزها من الورود المحتضرة ، كطريق الشباب. انحنت بنهديها فوق الحاجز. نهداها كعصفورين في ظل شعر رأسها. شعرها الطويل الجميل يتدلى الى الأسفل والقمر يتكسر خلاله كخيوط من الفضة. انهما لا يتخاصمان ، أنا واثق من ذلك ، وهي ما زالت حزينة ، مملوءة بنذر الكارثة ، ولكونها مضطربة بمخاوف غامضة ، ترسل قلبها وراءه عبر حسرة وثنية حلوة لليلة من ليالي أيلول :

الشحرور أبداً
آه يا عزيزي ،



ابداً وابداً
ستسمع نداء القبرة.

رغم ان الغسق والصبح ما زالا
يقرعان على النافذة بهدوء
رغم ان الحب أبداً ينادي وينادي
رغم انك أبداً لا تسمع نداءه
عزيزي ، يا عزيزي !

صوتها يصله ضعيفاً وحلواً وبعيداً كورودها المحتضرة. ما زال يسمعها ويقف قبالة السماء ، ربما سيسامحه قلبه أيضاً. وهكذا توقف نصف مستدير لناحيتها ، ولبرهة قصيرة اصبح سيد روحه المطلق. القدر والآلهة تقف متحفظة ترقبه ، مصيره ينتظر صامتاً على كل كف. هل سيستدير راجعاً حيث تنتظره هي في تعريشة ورودها ، أمْ انه سيستمر ؟ أوه ، انه يستمر ، عيناه اليقظتان تنظران دائماً أمامه ، متشوقتان الى المستقبل المرسوم. ربما صده حب آخر أكثر نضارة وأشد قوة ، وربما يكون الآن مهاجَماً عن طريق حيوان مفترس أثناء اجتيازه لغابة مظلمة ، أو قد تكون قدمه زلت به وغرق أثناء عبوره جدول ماء. ما زالت هي تنتظر مجيئه على طول السماء ، بينَ سويقات ورودها الذابلة. انها تنتظر دون جدوى ، لم يكن لأحد أن يطير اليها أثناء ما سقط غير تموجات سقطته لتهمس لها عبر البركة بأنه قضى نحبه كالشمعة بين نبات القصب المتاخم. القصب المحني على البركة باندفاعةٍ مفاجئة من الحزن ليراه جميلاً في رقاده. انها لا تغني له البتة والريح سرقت ترجيعة أغنيتها بعيداً ، ذلك ان تحذيرها من الكارثة كان تحذيراً صادقاً ، فقد أوشكت ان تمر :

رغم ان الحب ابداً ينادي وينادي
فهو لا يسمع النداء

لا يهم أية وجوه تقف محنية فوقه أو أية أشداق تغني لآذانه اللامبالية. في حين نصف القمر الذي في السماء يحدق الى الأبد وجهاً شاحباً لآخر شاحب مع نصف القمر الذي في الجدول.

يتلاشى الصوت ، وببطء يتوقف قوس الكمان عن الحركة ، روح الخريف يجلس صامتاً فوق الحائط مضفياً سلاماً صامتاً على الحديقة لا يمكن التعبير عنه. انه يهيىء خلفية خاصة بنغمة منفردة أمام الحدث التالي وهو يأخذ دوره في الحدوث كمرآةٍ مبرقعة. ودون أن يتحرك أو يتكلم فانه يسيطر على المشهد.

الشخصية الأولى :

انه الخريف. سيجرد الخريف هذه الحديقة ، لكن الحديقة ذاتها لن تتغير. هذه الحديقة كبيرة في السن ، لقد عانت من برودة ألف شتاء. لكن الأشياء جميعاً تكبر ، نحن نكبر في العمر وحيدين. الأرض الآن كبيرة في العمر مثل امرأة عجوز تجمع حزماً في حقل قاحل. حالما سيجلد الثلج الأرض بالدموع ، لكن ليس ثمة دموع في عيون الأرض الآن ، انها معمية بالأشياء التي تراها. ما من زعفران آخر فاغر فمه وخشخاش متسع للمحنة كيما يلوي أصابعها. الأرض امرأة محنية عمياء تمسك نفسها بشعر رأسها.

الشخصية الثانية :

الى هنا تأتي أشباح فصول الربيع الجرداء وقد أضحت باردة وخرساء عديمة النظر. ومن هنا أيضاً تمر الرياح قادمة من الهضاب

الزرق وقد نثرت الشمس عليها اشعة ذهبها الصامت ، ما زالت الهضاب عارية عن كل حياة. الخراف المذعورة تقاد الى الحظيرة خوفاً من الشتاء ، طائعة كأي بهيمة ، عنيفة وباردة.

الشخصية الأولى :

الأشجار تهز أوصالها امام السماء بصوت ضعيف خافت ، الايام العابرة تتفرق كبتلات فوق الأرض بصمت كورود مهروسة ، كتكرار حلو وحزين ودائم لاسم من الأسماء. الطيور ذهبت ، ما من طير هنا ينادي ويصيح بسبب البرد ، والبركة شاحبة كالسماء الزائلة. شعر السماء ينساق شاحباً عر البركة التي ترقد كيدٍ عقصت اصابعها باهمال ، ماسكة كل العالم الصامت في راحة يدها.

الشخصية الثانية :

التماثيل في هذه الحديقة ليست باردة : تماثيل كلها رؤوس. الأوراق تهتز على الغصون الشقر وتنزلق هابطة من اعالي السماء ، والقمر ، القمر أبداً ورقة ميتة هابطة عبر السماء.... انصت !

مرة اخرى يخفيان نفسيهما اثناء ما تدخل ماريتا. تاتي ماريتا الى المقدمة ناظرة حولها كما لو انها لم تزِ الحديقة من قبل مطلقاً. وهي ترتدي ثوباً متوهج اللون.

ماريتا :

كيف تغيرت هذه الحديقة ! لماذا تغيرت هكذا ؟ أوه ، سأعرف ، انه الخريف . لكني لم اتغير ، اتساءل هل تغيرت كثيراً ؟

تذهب الى البركة وتحدق فيها وهي تتلفت براسها من ناحية لأخرى.

الشخصية الأولى :

لقد عادت ! هل خذلها بيرو ، هل هجرها لرجل آخر ؟ دائماً يكون معه شخص ما. لماذا نسارع في تنفيذ اوامره ، نحن الذي نعرفه حيواناً شهوانياً هائجاً ؟ الى اين يذهب بيرو ، سيذهب ايضاً غير سعيد الى فتاة ما.

الشخصية الثانية : نحن اكثر الناس غباوة.



الشخصية الأولى : اجل... اجل ، نحن اكثر الناس غباوة.

الشخصية الثانية : نحن اكثر الناس غباوة.

ماريتا :

(وهي تتأمل صورتها المنعكسة) : كلا ، انا لم اتغير ، انا جميلة الآن حقاً.

الشخصية الثانية :

يا لها من جميلة ! انها اشبه بقصر من العاج بناه خدم سود ، تحيط به النيران ، انها اشبه بتمثال صغير من العاج والفضة سفكت لأجله الدماء.

الشخصية الأولى :

انها اشبه بشجرة بتولا نحيلة جردتها العاصفة ، انها شجرة بتولا ترتعش في الفجر فوق غابة مظلمة. كلا ، انها كشجرة حور فتية تنبت بين نهر صاف وطريق.

الشخصية الثانية :

شعرها ذهبي ، ذهبي كسفينة غليون شراعية أسرها القراصنة ، ذهب مخلوط بالدم والانفعال ، شعرها كخاصرة نمر في الليل.

الشخصية الأولى :

كلا ، شعرها ليس ذهبياً ، شعرها مثل شمس تشرق فوق حقل حنطة ، انه كأشعة شمس مجدولة ما بين أوراق شجر القيقب. وعيناها كبركتي ماء في أعماق الغابة في الليل ، كبركتيك تمسكان بصفحتهن قطع السماء المتناثرة. عيناها كشقائق نعمان منثورة عبر المرج.

الشخصية الثانية :

اجل ، عيناها كبركتين يمكن لأحد ان يغرق آخر في احداهما ، صدرها بركة بيضاء ضيقة ، وثنايا صدرها توائم صور منعكسة للنجوم. نهداها كجواهر مكسوة بالعاج ، يموت لأجلها الرجال ويتذابح الجنود بعضهم البعض ويقتل الأخ أخاه.

الشخصية الأولى :

نهداها ورود بيضاء ناعسة فوق البركة ، وتنفسها يحرك صدرها كحركة ريح بين مزهر للورود. نهداها كطائرين أبيضين بعد طيران طويل. يا لها من جميلة !

الشخصية الثانية : يا لها من جميلة !

ماريتا :

كلا ، انا لم اتغير ، لكن كيف تغيرت حديقتي !

الأوراق تسقط دونما صوت فوق البركة كيدين متعبتين. الأوراق ميتة ، كيدين أمسكتا بالحب ، انهما كيدي أولئك الذين رأوا السعادة امامهم ، وحينما دنوا ليمسكوا بها وجدوا ان ايديهم كانت كسعفات نخل ميتة معلقة فوق بركة ماء. الأشجار العارية تنحني فوق الأوراق الميتة كوجوه محزونة. لكن ليستا ورقتين ميتتين ، يداي ما زالتا جميلتين.

الشخصية الأولى :

يا ليديها الجميلتين ! يداها كطيور صغيرة مرفرفة بيضاء ، كفراشات ناشرة أجنحتها في النور والظل.

الشخصية الثانية :

يداها حلقتان في سلسلة فضية قيد بها عبد ، انهما كقطعتين صغيرتين من الفضة الناعمة قويض بالحياة لأجلهما. كم هي جميلة ؟ لماذا هي حزينة هكذا ؟

اريتا :

يغدو المرء*كبيراً في السن ، الجمال يتصرم في حين تسقط الأوراق على الأرض في الخريف ، دونما صوت. انا أيضاً سأغدو كبيرة ، لكني جميلة الآن. لا شيء جميل غير الموت كما انا جميلة الآن. وسأرتدي ثوباً زاهياً ، وأخطو في شوارع حديقتي المكسوة بالحصى. حينما أخطو فان حركة ثوبي الفاتنة ستتكرر مرة أخرى في فتنة أظافر أصابعي ، وشعري سيكون مثقلاً بالذهب حتى سيؤذي ثقله رأسي. سيكون صدغاي ناعمين بالذهب أيضاً ، وحصى الشارع في حديقتي المنسقة سيؤذي قدمي. بين الآلام في رأسي والخفيفة في قدمي ستكون جواهر ، وفضة ، وذهب باهت مزين ببراعة على يد صائغ إيطالي وهو يموت بمرض السل ، والأرجوان عند قدمي سيكون ثقيلاً باليواقيت لينافس المواضع الحمر في عيون طواويسي التي هي كعيون ذئاب عند حافة الغابة. طواويسي بيضاء ملطخة بالأرجوان ، تعول لصورها المنعكسة على البركة العميقة أسفل شجرات السرو. والليلك بجانب البركة يحدق دون انقطاع بالليلك في البركة الى ان ترتعد فيه صيحات الطواويس ، عندها يهتز الليلك على جانب البركة ويصيح بصمت على الليلك في البركة. وشجرات السرو يتشاجرن عالياً عن البركة ويمسسن النجوم ليسقطنها في الحديقة.

ارغب ـ بماذا أرغب ؟

ان ترجل الريح شعر السماء بنعومة.

ان تبدل الريح لون الصنوبرات من الرمادي الى الأسود ، بينما الصرخات المتنافرة لطواويسي ترجف شجر البلوط الأخضر أمام تمثال هرمز.

شجر البلوط شاحب ، من جزيرة بيضاء في بحر من العقيق ، ثم تشتد الريح بأصوات الأشياء الخفية وهي تخطط البحر بشفاه لازوردية وتذيب البلوط الشاحب. شجر البلوط شاحب كشحوب حائط رمادي وتمثال هرمز الأبيض جزيرة في بحر من الحبر ، والريح تبدل السماء من الرمادي الى الأسود.

سأجلس على حائط رمادي وسأرجع ساقي المصبوغتين بين شخوص معقدة. ونهداي ، كتوأم قمر ماتا لألف سنة خلت ، يثبان بوطأة فوق حزامي المصنوع من النحاس الباهت في الحديقة حيث يضيء القمر ظل الشعر بالفضة ، وطواويسي ستتبعني بدقة مفرحة وهن يمسسن بأجنحتهن الثقيلة برفق ضوء القمر على الطريق. ستغدو عيونهن شرهة وغليظة وقاسية كعيون عذراوات يتقدمن في العمر ، وسيقتربن ويلتهمن الجواهر من قدمي والمشابك المغرية من رؤوس أصابعي ، وشعر رأسي الثقيل والجفون المذهبة على عيني ستفتنهن بينما أقدامهن الباردة تسم جسدي باشارات متباعدة.

ارغب ـ بماذا ارغب ؟

ان تلون الريح شعر القمر في السماء ،

سيلهو القمر بجسدي حين أموت ، والصيحات المتنافرة لطواويسي تكون قد افسدت البلوط الأخضر امام تمثال هرمز.

ستار

مفهوم التغريب بين نظرية المنهج الشكلي ونظرية المسرح الملحمي

● عواد علي

اختلف المترجمون العرب ، كعادتهم ، في وضع اللفظة العربية لمصطلح « التغريب » ، مقابل اللفظة الالمانية له (Verfremdung) ، او اللفظة الانكليزية (Alienation) ، فظهرت مصطلحات عدة منها : التغريب ، والاغراب ، والاغتراب ، وتكنيك الغربة ، والابعاد ، والتبعيد ، والافراد .... الخ إلّا ان استخدام المصطلح الأول هو الاكثر شيوعاً ، وقبولاً لدى النقاد والباحثين والقراء. فماذا يعني هذا المصطلح ، او المفهوم ؟

إنه ببساطة « التكنيك الذي يجعل ما هو طبيعي ، ومألوف يبدو غريباً ، ومثيراً للدهشة ».

● جذور التغريب :

على الرغم من فضيلة برشت ، في تعميق مفهوم التغريب ، واحاطته بدلالات وابعاد فلسفية وجمالية ، فان الوقائع تكشف عن انه لم يكن المخترع الأول لمصطلح « التغريب » ، وليس الأول في استخدامه ، او توظيفه في الفن ، وإنما اخذه عن الناقد الشكلي الروسي (فكتور شلوفسكي) ، الذي استخدمه في مقال له عنوانه « الفن كنسق » ، نُشِرَ عام ١٩١٧. وقد كان اشبه بميثاق للمنهج الشكلي ، حيث فتح الطريق امام تحليل ملموس للشكل. ويعتقد (هانز ايجون) ، احد شرّاح النظرية البرشتية ، و (وايلت) ، احد محلليها في الانكليزية ، ان أذن برشت التقطت هذه الكلمة في اثناء زيارته لموسكو عام ١٩٣٥ (١/٣١) ، بدليل ان كتاباته السابقة على ذلك العام خالية تماماً من اية اشارة الى تلك الكلمة ، او مضمونها ، وان اول مقال استخدم فيه برشت الكلمة كتبه عام ١٩٣٦ ، وهو بعنوان (اهو مسرح متعة أم مسرح تعليم) ، إذ جاء فيه : « ان جميع مواضيع واحداث العرض تخضع للتغريب. ومثل هذا التغريب ضروري جداً من اجل فهمها » (٢/١٠٧).

وإذا كان شلوفسكي ، اول مَن استخدم المصطلح (نسق الإغراب) ، كدلالة على نعت الشيء باسم غير عادي ، او تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية recit انطلاقاً من وجهة نظر مغرّبة ، وغير عادية ، بوساطة طرف ثالث لا يفهمها ، بحيث يكون القارىء مدفوعاً الى ان يرى في الفصل او المرحلة تفاصيل وقيماً مخالفة للمضمون (١٣٨-٣/٢٢٧) ، فان التغريب كوظيفة في العمل الابداعي يضرب بجذوره الى المسرح الصيني ، والمسرح الاسباني الكلاسيكي ، ومسرح القرون الوسطى ، والمسرح الاليزابيثي. وكان الشاعر الانكليزي شيللي (١٧٩٢-١٨٢٢) ، والكثيرون ممن جاءوا بعده يعتقدون « ان وظيفة الشاعر هي ان يجعل قارئه ينظر الى المألوف من الأشياء والناس والمواقف كما لو انه يراها لأول مرة » ، ومن الواضح ان هذا المعنى هو ذاته المتضمن في مفهوم التغريب البريشتي (١/٣١).

● الرؤية الشكلية للتغريب :

يقول شلوفسكي : « ان الفن يجاهد ان يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة ، وهذا هو ما نسميه نسق الاغراب » (٣/١١) ، ويشير الى ان الملحمية الاغريقية القديمة عرفت هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح (٣/١٣٨). وفي المعنى ذاته يذهب تودوروف ، في تمهيده لنصوص الشكلانيين الروس ، الى : « ان العادة تمنعنا من رؤية وتحسس الأشياء ، ولذلك يجب تشويهها حتى يتوقف عندها نظرنا » (٣/١٦) ، وهو يشير بذلك الى طروحات شلوفسكي حول الآلية الذاتية للادراك ، والدور المجدد للفن. اما توماشفسكي ، فقد عدَّ نسق الاغراب حالة من حالات التحفيز الجمالي ، فادراج مادة ، غير ادبية ، في عمل ادبي ما يجب ان يبرر بجدتها وفرديتها ، حتى لا تتنافر والمكونات الاخرى للعمل الأدبي . ويجب الحديث ايضاً ، والكلام لتوماشفسكي ، عن المبتذل والعادي كجديد وغير عادي. كما ان المألوف يجب ان يتم تناوله كشاذ (٣/٢٠٢).

لقد درس شلوفسكي ، الاغراب بوصفه احد الأنساق التقنية لدى تولستوي ، في دراسته النقدية (بناء القصة القصيرة والرواية) ، واشار الى ان هناك نوعاً منه يتلخص في التوقف عند جزء من اللوحة والتركيز عليه ، مما ينتج عنه تشوه في النسب المعتادة ، وعلى هذا النحو طور

تولستوي ، في اثناء وصف معركة ، صورة فم مبلل يمضغ. وان التركيز على تلك الصورة يخلق تشوهاً متميزاً. كما جعل تولستوي اعمال فاغنر مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكي – اي من وجهة نظر شخص لا يمكن ان يحيل على تشاركات معتادة.

ويرى شلوفسكي ان نسق الاغراب يبرز ، بصورة اكثر وضوحاً ، في فصل (لابروشكا) و (نابليون) من رواية الحرب والسلام. غير ان تولستوي لا يستعمل الغرابة لاقامة تواز فحسب ، ولكن ايضاً ، لارساء البناء ذي المراقي (المتدرج).

وفي معرض مقارنته الانساق لدى تولستوي ، بتلك التي لدى موبسان ، يلاحظ شلوفسكي ان موبسان يصف في قصص قصيرة متعددة موت فلاح ، حيث يكون الوصف بسيطاً لكنه جد مُغرِّب. (٣/١٣٨).

ويتوقف توماشفسكي ، في (نظرية الاغراض) عند نسق الاغراب بوصفه حالة خاصة من حالات التحفيز الجمالي ، فيشير الى ان هذا النسق الذي يجعل الاشياء المالوفة شاذة معروف لدى تولستوي ، الذي ادرج – بهدف وصف مجلس في قرية « البنات » – الحرب والسلام – شخصية فتاة ريفية صغيرة ، تلاحظ وتؤول ، بطريقتها الطفولية ، كل ما يفعله او يقوله المشاركون ، دون ان تفهم جوهره. وفي قصة تولستوي القصيرة (خلوستوسير) تقدم لنا العلاقات البشرية من خلال نفسية حصان مفترضة. اما في قصة تشيخوف القصيرة (كاشاكانكا) ، فان القارىء يوضع بازاء نفسية ، مفترضة ايضاً ، لكلبة صغيرة ، وهو نسق لا يصلح إلّا لجعل الغرض شاذاً. وتنتمي قصة كورلنكو (الموسيقي الاعمى) ، حيث تمر حياة المبصرين من خلال ادراك اعمى ، الى النسق نفسه.

ويتطرق توماشفسكي ، الى حافز الاغراب عند (سويفت) ، مشيراً الى انه قد توسع في توظيفه في « اسفار غوليفر » ، فلدى سقوط « غوليفر » في بلد الـ houghnhnms (افراس وهبت عقولاً) ، اخذ يصف لمضيفة الفرس العادات القائمة في المجتمع البشري. وعندما يرغم على ان يكون واضحاً اكثر في سرده ، فانه ينزع عن ظواهر الحرب ، والنزاعات الطبقية ، غشاءها اللفظي الجميل ومبرراتها التقليدية الوهمية.. الخ وحين تحرم من غشائها اللفظي المالوف ، فان هذه الموضوعات تغدو شاذة وينكشف جانبها المنفر (٢:٢/٣).

● مفهوم بريشت للتغريب :

يشكّل مفهوم التغريب حجر الزاوية في نظرية برشت المسرحية ، وهو يعني عنده « تحويل الشيء الذي يجب ان يُدرك ، والذي يجب ان يُلتفت اليه من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح امام اعيننا الى شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجيء. ويصبح الشيء البديهي ، في حدود معينة ، غامضاً . غير ان هذا يحدث بهذه الصورة من اجل ان يكون مفهوماً اكثر ، ومن اجل ان يصبح المالوف مدرَكاً (بفتح الراء) يجب ان يبرز ، يجب ان ننبذ التصور الشائع الذي يزعم ان هذا الشيء لا يحتاج الى ايضاح » (٢/١٧٨). ويخلص برشت الى ان التعريب يرمي الى ابراز الملامح التاريخية بتصوير الاحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة ، وذلك بافقاد الحادثة ، او الشخصية كل ما هو بديهي ، ومالوف ، وواضح ، بالاضافة الى اثارة الدهشة والفضول بسبب الكارثة نفسها (٢/١٥٢).

● الجدل والتغريب :

ما يميز رؤية برشت لمفهوم التغريب ، سواء على مستوى التنظير ، او التجربة الابداعية ، عن رؤية الشكلانيين ، ذلك التصور الجدلي (فهم ـ عدم فهم ـ فهم) القائم على قوانين واضحة تشكل دعائم خلق النص المسرحي المغرُب. وتلك القوانين ، كما يحددها برشت ، هي :

● تراكم الغموض الى ان يحل الوضوح التام.
● الخاص داخل العام (حالة في صورتها الاستثنائية ، الشاذة ، وفضلاً عن ذلك فهي نموذجية).
● مرحلة تطور (تحول مشاعر معينة الى أخرى من نوع مناقض ، الانتقاد للشخصية والاندماج فيها في وحدة لا تتجزأ).
● التناقضية (هذا في هذه الظروف ، هذه النتائج المترتبة على هذا المفهوم.
● فهي شيء من خلال شيء آخر (المشهد المستقل في البداية من حيث المعنى ، يكشف عن معنى آخر بفضل ارتباطه مع مشاهد اخرى.
● الطفرة (التطور الملحمي عن طريق الطفرات)
● وحدة المتناقضات.
● تطبيقية عملية للمعارف (وحدة النظرية والتطبيق).

وقد ذهب برشت الى ان العالم يتغير وتغيره جدلي انطلاقاً من مبدا فلسفي يتصور العالم على انه عملية ، ويتصور الانسان على انه طارىء (٤/٤). وترتكز الطبيعة التغيرية للعالم على طبيعته التناقضية – يوجد شيء ما في الناس والاحداث والاشياء يجعل منهم كما هم عليه ، كذلك يوجد فيهم شيء ما يجعل منهم كائنات او اشياء من نوع آخر ، ذلك لانهم يتطورون ولا يبقون ثابتين على درجة واحدة ، انهم يتغيرون تغيراً كلياً ، واشياء كما تبدو الآن في داخلها شيأ ما آخر ينتمي الى الماضي ومعادياً لوضعها الحالي (٢/٤٢٣). ومن هنا تبرز اهمية التغريب في تعميق الرؤية الجدلية لعناصر العرض المسرحي الملحمي.

وإذا كان المنهج الشكلي قد تناول التغريب ضمن سياق دراسة الملامح النوعية للفن ، اي بوصفه قيمة فنية مكتفية بذاتها خارج اية قيمة سايكولوجية ، او فلسفية ، او سوسيولوجية ، فان برشت وظفه لتحقيق اهداف فكرية وآيديولوجية بوسائل وتقنيات فنية انطلاقاً من « الفن يجب ان يستوعب على اعتباره شيئاً ثانوياً. اما الشيء الرئيسي فهو ما يصوره الفن » كما جاء في نظريته الجمالية (الارغانون الصغير للمسرح) (٢/٣٢٢).

وفي ضوء هذه المقولة فان التغريب يهدف ، من الناحية الآيديولوجية ، الى تحطيم النزعة الايهامية Illusionism ، ووقاية المشاهد من مرض التقمص الوجداني الذي يصيبه به المسرح الدرامي ، التقليدي ، اللا ملحمي ، فيعطل قواه العقلية ويخدره ، ويسحره ، ويبطل فعل ملكاته الناقدة ، ويستنزف ارادته بما يتيحه له من تفريغ زائف لشحنته العاطفية . كما انه ، اي التغريب ، يحميه من الانسياق وراء ولعه بتقمص الشخصية المسرحية والتوحد معها ، ويحفظ عليه بذلك قدراته العقلية ، ويحفزه على التفكير بدلاً من التخبط في متاهات عاطفية ، وسراديب وجدانية. وإذاك يصبح بوسعه — ذلك المشاهد — ان يفقد الاوضاع التي يكشف له عنها العرض المسرحي ، ويتخذ موقفاً منها فيعقد العزم على تغييرها ، كخطوة في الاتجاه الذي يسير فيه المسرح الملحمي ، وهو تغيير العالم (٥/١٥٩).

فالكاتب المسرحي الذي يغرّب الراسمالية ، من وجهة نظر برشت ، إنما يدعو المتفرجين الى التشكيك في بقائها ، والى التفكير في ايجاد بديل لها ، وانها يجب الّا تمارس كما لو انها شيء ديمومي حتمي ، بل يجب ان تخضع — بعد تغريبها — لمنطق القبول او الرفض.

ويستطيع الدارس لنصوص برشت الملحمية الكبيرة ان يتبين عناصر التغريب فيها بتحديد التناقضات التي تنطوي عليها الاحداث ، او مواقف الشخصيات عندما تخضع لظروف معينة ، حيث يغدو الشيء الاعتيادي خاصاً ، ويصبح ما هو امر طبيعي ، في اغلب الاحيان ، شاذاً في موقف خاص ، او حالة طارئة. ففي مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) ، يظهر سلوك بونتيلا الانساني ، في حالة السكر ، وتعاطفه مع العمال ، في بساطة ومودة الى حد مصادقة سائقه ماتي ، حالة شاذة وغير مالوفة ، لانه يصدر عن شخص ازدواجي مستغِل (بكسر الغين) ، يملك اراضٍ وغابات ، وضيعة تمتاز بتربية الابقار. وهو حريص ، في صحوه ، على املاكه ، وتنمية ثروته ، واستثمار امواله باقل التكاليف. وفي سبيل ذلك يستغل القوى البشرية الى اقصى درجة ، وباقل اجر. ويعارض كل المطالب الاجتماعية للعمال. وفي مسرحية (كوريولان) ، التي اعدها برشت عن شكسبير ، يصور التعامل مع الاعداء كما لو انه عادة محلية ، فتبدو الحادثة ، الفريدة من نوعها ، والوحيدة ، مغربة بشكل متميز ، لانها تقدم على اعتبارها شيئاً يومياً ، واعتيادياً ، وجزءاً من التقاليد ! وان مثل هذا الطرح ذاته للسؤال (هل حقاً اصبحت الظاهرة المقدمة ، او اي جزء منها عادة او تقليداً ؟) يغرّب الظاهرة. وفي مسرحية (الام شجاعة وابناؤها) يصبح البيع والشراء ، الذي هو مصدر بديهي ، ومشروع للرزق في الظروف الاعتيادية ، عملاً مسموماً حينما تغدو اهوال الحرب مصدراً لتغذيته. وقد شربت « الام شجاعة » جرعة موتها من هذا السم بفقدها اولادها الثلاثة في ملابسات الحرب.

● تقنيات التغريب :

يخضع برشت عناصر العرض المسرحي كلها للتغريب ، فهناك وسائل وتقنيات عديدة لتغريب النص ، والاخراج ، والتمثيل ، والموسيقى ، والاضاءة ، والديكور. وقد استخدم تقنيات فنية وظيفتها الاساسية هي تحقيق التغريب بوساطة تكسير القيم التقليدية في فن كتابة المسرحية ، والتي من شانها الايهام بالواقع. فمثلاً يكرر برشت الشخصية ، او الحديث اكثر من مرة ، كما في (القاعدة والاستثناء) ، ويعرض تصرفات بعض الشخصيات بشكل معين ، مع الابانة ، في الوقت ذاته ، عن امكانية وجودها بشكل آخر تماماً كما في (بونتيلا..). ويقدم كل مشهد من مشاهد المسرحية قائماً بذاته ، بحيث تتعاقب الاحداث وراء بعضها بصورة ملحوظة ، كما في اغلب مسرحياته الملحمية الكبيرة. ويستخدم طريقة عرض الشخصيات ، وعلاقاتها ببعضها ، وبالمواقف الممثلة عرضاً مباشراً ، لا يتستر في الحوار والاحداث كما في (الام ، واوبرا القروش الثلاثة ، والانسان الطيب من ستشوان). وفي معظم مسرحيات برشت تقاطع احداث المسرحية بتعليقات مباشرة كما لو انها آتية من خطيب يواجه جماهيره ، واحياناً تقاطع باغنيات ، او بمقطوعات شعرية ، او بمحاضرة... الخ.

ويتحقق تاثير التغريب في الاخراج بتحرير خشبة المسرح ، وصالة العرض من كل ما هو « سحري » ، وتحطيم كل انواع « الحقول المغناطيسية » ، كما يقول برشت. ولذلك يجب ان يصاحب كل ما يتعين على المخرج عرضه على المشاهد تظاهرة واضحة للعرض ، كما يجب ان يطرح جانباً ذلك التصور حول الجدار الرابع الذي يزعم انه يفصل بين الجمهور وخشبة المسرح ، هذا التصور الذي ترتب عليه وَهَمٌ قائم على زعم آخر يقول ان الاحداث الجارية على خشبة المسرح إنما تجري في الحياة الواقعية. وبايجاز يسعى المخرج بكل

الوسائل الفنية المتاحة له الى جعل المشاهد يدرك انه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً ، حتى يظل منتبهاً ، ومزاولاً التفكير الموضوعي ، ناقداً لما يراه. وقد يستعين لتحقيق هذه الغاية ، بعرض الافلام السينمائية او الصور الفوتوغرافية المعكوسة بالفانوس السحري — السلايدات — على شاشة بيضاء ، و على ستائر المسرح كمفسرات لاحداث المسرحية الجاري تمثيلها ، او لعرض عناوين الفصول والمشاهد. وقد تعلم برشت من ماكس رينهاردت ، واروين بسكاتور الكثير من افانين المسرح التي اصبحت فيما بعد لوازم اساسية في تجاربه الاخراجية المغرّبة. ففي مسرحيته (رجل برجل) عرض بالفانوس السحري الجنود الانكليز ضخام الجثث ، صدورهم كانها محشوة ، ووجوههم قبيحة ، ويمشون بارجل خشبية طويلة. وفي مسرحية ، ادوارد الثاني ، ، عرض الجنود بوجوه شاحبة للغاية. وخلال عرض (اوبرا القروش الثلاثة) في برلين اسقطت على الشاشة اسماء الاغاني بينما كانت تنشد. اما في عرض مسرحية (لا فرق بين هذا الجندي وذاك) في برلين ، ايضاً ، فقد اسقطت على شاشات كبيرة صور الممثلين بالأحجام الطبيعية.

وفي قراءته الملحمية لمسرحيتي (الملك لير) و (يوليوس قيصر) ، لشكسبير يطرح برشت رؤيته الاخراجية القائمة على مبدا التغريب وفق هذين التفسيرين : « عندما يقوم الملك لير (الفصل الأول — المشهد الأول) بنشر الخارطة الجغرافية في مشهد تقسيم المملكة بين بناته ، فان عملية التقسيم على هذه الشاكلة يمكن ان « تُغرَّب ». ان انتباه المشاهد يتركز ليس فقط على المملكة ، فـ (لير) الذي يتعامل مع المملكة دون ان ادنى ارتباك ، وكانها ملكه الخاص ، إنما يسلط ضوءاً معيناً على أسس الايديولوجية الاقطاعية. اما في (يوليوس قيصر) فان روح القاتل المستبد عند بروتس ، تتغرّب ، ، وذلك عن طريق اظهار كيف ان بروتس الذي يلقي مونولوجاً يتهم فيه القيصر بالطغيان ، نفس بروتس هذا يعامل بقسوة عبده الذي يخدمه (٢/١٧٧).

ومن اجل الحصول على تاثير التغريب في التمثيل يتعين ، على الممثل الّا يخدع المشاهدين كما لو ان الموجود على خشبة المسرح ليس هو الممثل بل الشخصية المتخيّلة. كما يتعين عليه ، كذلك ، الّا يخدع المشاهد كما لو ان ما يجري على خشبة المسرح إنما يجري للمرة الاولى والأخيرة. عليه الّا يخدعه وكان هذا الدور لم يكن مدروساً مقدماً ، (٢/٣٠١) ويرى برشت ان هناك ثلاث وسائل مساعدة يمكنها ان تمهد لتغريب آراء ، وتصرفات الشخصية الممثلة (بفتح الثاء) ، وهي :

١ — النقل على لسان الشخص الثالث.
٢ — النقل بالزمن الماضي.
٣ — قراءة الدور الى جانب التعليقات والملاحظات (٢/١٦٥).

وفي مقال له عنوانه (أسس جديدة لفن التمثيل) يقدم برشت ارشادات وتمارين عديدة لتمكين الممثل من تغريب الشخصية والمواقف والأفعال المسرحية. ويضرب امثلة من الحياة يكون فيها الانسان مغرّباً ، كما في الحالات التالية : « عندما يسالني احدهم : « هل نظرت يوماً بانتباه الى ساعتك ؟ فانه يعرف اني انظر باستمرار الى ساعتي ، غير انه بسؤاله قد قضى على اعتيادية الامر بالنسبة لي ، وللسبب ذاته قضى على تصوري للساعة الذي لم يكن يعني لي شيئاً ، لقد اضفى السؤال عن الساعة طابعاً تغريبياً. وهنا تكمن مهمة السؤال ». ولاجل ان يرى الرجل في امه زوجة لرجل آخر لابد من ، التغريب ، ، والتغريب يحصل عندما يكون هذا الرجل الآخر زوجاً للام. لان الرجل يرى امه تحت ضوء جديد للمرة الاولى كزوجة لرجل آخر ». ويسوق برشت المثل التالي ايضاً : « عندما يرى التلميذ معلمه مضطهداً من قبل منفذ محكمة ، يحصل ، التغريب ». لقد اجتث المعلم من علاقاته الاعتيادية حيث يبدو (كبيراً). اما الآن فان التلميذ يراه ضمن علاقات اخرى يبدو فيها ، صغيراً ، . وفي مكان آخر يوضح برشت كيفية تغريب الممثل للحوار الشعري قائلاً : « من اجل ان نستخلص من الشعر تاثير التغريب كاملاً سيكون سلوك الممثل صحيحاً إذا لجا منذ البداية الى ايصال مضمون الشعر بالنثر العادي ، مصاحباً ذلك حسب الامكان بحركات اليد المعبّرة للنص المسرحي ». ثم يضيف : « ان بالامكان تغريب النثر إذا ما القي باللهجة العامية. ، اللهجة الأم للممثل نفسه ، (٢/١٦٧). وقد تحقق هذا في المسرح العراقي بالفعل في اخراج الدكتور عوني كرومي لمسرحية برشت (الانسان الطيب) ، إذ القي حوار المسرحية باللهجة العراقية من قبل الممثلين ، الامر الذي غرّب العرض المسرحي تماماً بسبب التناقض بين المضمون او الحدث الاجنبي ، ولغة العرض.

ولكي يتغرب العرض المسرحي بكل تفاصيله ، ويكسر التماهي بين المتلقي وما يشاهده من عناصر مسرحة على الخشبة ، اياً كان شكلها ، طوال زمن العرض ، فان الاضاءة ، والموسيقى ، والمؤثرات الصوتية ، والمناظر ينبغي ان تبتعد كلياً عن اضفاء الجو الطبيعي ، او العاطفي او الشاعري الذي من شانه تحقيق محاكاة للحياة ، او تجسد عوالم حلمية او سحرية ذات تاثير على مشاعر واحاسيس المتلقي عن طريق الوَهْم ، وتحفيز العاطفة والمخيلة. يجب ان يراعى في اختيار وتصميم وتنفيذ هذه العناصر قدرتها التاثيري على المتلقي كاشياء فنية

قائمة بذاتها اولاً ، ومفسرة للحدث ثانياً ، وبمعنى آخر يجب ان تكون ازدواجية ، بل انها مدعوة الى ان تؤكد له ان هذا مسرح حقيقي ، وتساهم في خلق التناقضات ، واظهار الأشياء بمظهر يفتقر الى الانسجام حتى لا يفقد المتلقي يقظته ، او قدرته على الاستفهام ، ومناقشة القضية المعروضة امامه.

● استنتاجات :

نستطيع ان نقرر ، في ضوء ما تقدم ، ان نظرية المسرح الملحمي تتفق ونظرية المنهج الشكلي في فهم المعنى الاصطلاحي للتغريب ، فكلتاهما تذهب الى انه تقنية او نسق فني يجعل الصورة المألوفة للاشياء غريبة وشاذة ومثيرة للدهشة. بيد انهما تفترقان في تحديد وظيفة التغريب داخل نسيج العمل الفني ، فالأولى تتخذه وسيلة لاظهار المعنى الجدلي للعمل الابداعي ، وكشف التناقضات الطبقية في العلاقات الانتاجية ، والاجتماعية التي يتناولها ذلك العمل بهدف تحفيز المتلقي الى التفكير بها ، واجباره على اتخاذ موقف تجاهها.

المصادر :

١ ــ مفهوم التغريب في مسرح برشت ــ مقال بقلم د. ابراهيم حمادة ــ مجلة المسرح والسينما المصرية ــ العدد ٥٧ ــ سبتمبر/ ايلول ١٩٦٨.

٢ ــ نظرية المسرح الملحمي ــ تاليف برتولد بريخت. ترجمة الدكتور جميل نصيف. منشورات وزارة الاعلام بغداد ــ الطبعة الأولى ــ ١٩٧٣.

٣ ــ نظرية المنهج الشكلي ــ ترجمة ابراهيم الخطيب ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ بيروت ــ الطبعة الأولى ــ ١٩٨٢.

٤ ــ المرآة والداينمو. مقال بقلم داركو سوفين ــ مجلة المسرح والسينما المصرية ــ العدد ٥٨. ديسمبر/ كانون الأول ١٩٦٨.

٥ ــ دراسات في الأدب الأوربي المعاصر ــ شفيق مقار ــ وزارة الاعلام ــ بغداد ــ الطبعة الأولى ــ ١٩٧٢.

سعادة عوليس.. الخروج من الجسد

● حمزة مصطفى

عندما انتهيت من قراءة ديوان « سعادة عوليس »* للشاعر سامي مهدي وجدتني ، فجاة ، امام حيرة ، اعقبها سؤال . اما الحيرة فمبعثها قلقي الخاص على تجربة كنت اتصور انها اتخذت في « الزوال » شكلها النهائي. وان ما ياتي من جديد شعري سيتلفع بمعطف تلك التجربة ، وسيظل يراهن عليها بعد ان دافع ــ الشاعر ــ عنها ، بل ومنحها بعدها الفلسفي في مقال له منشور في مجلة « آفاق عربية » بعنوان « الشاعر وعصره ». اما السؤال الذي تلى حيرتي تلك هو.. الى اي حد يتمكن الشاعر من « خداع القارىء والناقد معاً » ؟.. وتنطلق مشروعية سؤال كهذا من الحدود المتعارف عليها فنياً وموضوعياً التي تتاطر من خلالها تجربة الشاعر.. هذه التجربة التي يتعامل معها القارىء والناقد في كثير من الأحيان بصيغة الانجاز الكامل. لكن الشاعر إذا كان مسكوناً بالمغامرة والانطلاق فان تجربته تظل في حالة تجاوز مستمر لما هو راهن. وتجربة سامي مهدي الشعرية قائمة على اساس المغامرة داخل اللغة. لذلك نجد الشاعر في حالة خصام مع ادواته الشعرية ، حتى ان القصيدة التي يكتبها لا يفرح بها بوصفها مجداً مؤثلاً بل تشكل ــ حال كتابتها ، هماً ثقيلاً ــ يجثم على صدره لا ينزاح إلّا بقصيدة جديدة تشكل منطلقاً لافق جديد ، لكنه هو الآخر هَمٌ جديد.

وإذا كانت لي من تسمية اقول ان سامي مهدي شاعر غير « قنوع ». ومصدر عدم قناعته خوفه الدائم على شعره وشاعريته ومكانته بين مجايليه ، بل صار الآن بعد « سعادة عوليس » اكثرهم احساساً



بالمغامرة ووثوباً الى الامام. ان ادراك الشاعر لمعاناة التغيير التي يجب ان يكون عليها باستمرار يعبّر عنها المفتتح الشعري التالي..

يا إلهي اعنّي
خفف الحمل عني.. ودعني
لاغادر هذا النظام القديم
ولأخرج من جسدي

ليس سهلاً ان يطمح شاعر مكرس ، وصاحب تجربة قوامها عدة دواوين الى الخروج من جسد التجربة ليبني تجربة اخرى ذات أُفق ممتد ، ويفسر الشاعر رغبته هذه بما يلي..

وحرّر روحي
واطلقها في الفضاء العظيم

فلعلي ارى بلدةً لا حدود لها.
او تقاويم تقضم منها ومنّي..
يا إلهي اعنّي!

إن الفضاء العظيم هو كناية عن رفض الشاعر للمكان المحدد، او لنقل الساكن، وصولاً الى صيغة من صيغ الانتماء الى زمان يتحول في النهاية الى مكان تسكنه روح الشعر بعدان ييسر لها الشاعر مهمة الخروج من الجسد. ان مفردة «العظيم» ليست مجرد تكوين لغوي كونها «صفة» لهذا الفضاء، بل تنطوي على بعد دلالي يحدد من خلاله الشاعر صيرورة التعبير عن حيز انتمائه الى مكان لا محدود. فالبلدة التي يتمنى رؤيتها هي الاخرى «لا حدود لها».. فالشاعر تواق للانعتاق من المكان المجسم الى زمان نفسي يعوضه احباطات الجسد الارضية. لقد ظل الشاعر سامي مهدي في ديوانه هذا كما هو شانه في اعماله الشعرية الاخرى قريباً من اليومي والمباشر من وقائع الحياة وحيثياتها لكنه لا يعيد رسم هذه الوقائع والاحداث من خلال ما تنطوي عليه من مشاهد وصفية تصبح القصيدة بعدها عبارة عن «كولاج» شعري، بل هو يقتحم اليومي والمباشر مفجراً داخله طاقة التعبير الشعري باقصى مدياتها من خلال اللغة. ولذلك يحرص الشاعر على انتقاء المفردة، والصورة، والجملة المكتفية بدلالاتها التعبيرية وصورها بلا زوائد واستطالات. ان القصيدة هنا لا تعكس ما هو ظاهر على سطح الاشياء بحيث تنحصر جماليتها بقدرتها على ربط ما يبدو متباعداً او على شيء من التناقض، بل هي محاولة لخلق الحالة النقيض، أو البديل الحركي لكل ما هو جامد، او رتيب، او مقتحم بما هو جاهز. ان الشاعر هنا يسعى لبناء العالم البديل، ويقترب في بعض القصائد خاصة تلك التي ضمها القسم الاول من تجربة القناع الجماعي. بمعنى انه لا يتوارى خلف شخصية — بطل للاحداث او الوقائع، بل هو يحاول ان يجعل من عموم تجربته المعاشة قناعاً يساعده في خوض مغامرة التجربة والتعبير عنها بخصوصية بارزة. ان قصائد مثل «المرابي، ملقى في اليم، الهيكل المهجور، حين تعلمنا الاسماء» تفصح عن ذلك.

ولاغراض التطبيق ساختار قصيدتين من قصائد المجموعة ارى انهما يعبران عن روح المغامرة الجديدة لدى سامي مهدي وهما الغيمة الشهباء، وسعادة عوليس. ان كلتا القصيدتين تعتمدان في بنائهما الاسطورة. فالغيمة الشهباء حكاية الصياد الفقير والامير وما يحصل بينهما من مفارقة بسبب «الفتاة» التي تستحيل ظبية او غيمة شهباء، وسعادة عوليس تتداخل فيها عدة مستويات اسطورية. وإذا كانت الغيمة الشهباء تبدو وكانها اعادة صياغة لاحدى حكايات الف ليلة وليلة فان سعادة عوليس اعادة صياغة بالضد لرحلة ليبولد بلوم بطل جيمس جويس في روايته الشهيرة «عوليس». ولا شك ان حافز الشاعر هنا لا يتحدد بمجرد الرغبة في طرق باب الاسطورة ومحاولة توظيفها في الشعر، ان شاعراً حذراً جداً مثل سامي مهدي يدرك ان لا جديد بهذا الموضوع إذا ما استهدفه الشاعر بحد ذاته، سيما وان القصيدة العربية الجديدة عندما تحررت من نظامها القديم لجات على الفور — على يد السياب بالذات بالدرجة الاولى — الى الاسطورة.. ان ما يميز التوظيف الاسطوري عند سامي مهدي هو انه لا يبدو توظيفاً اسطورياً، إذ يستطيع لو اردت ان تتحدث عن القصيدة وانت في حل من اي التزام ازاء مقتضيات هذا البناء الذي اتخذ في معظم الشعر العربي الجديد اعادة كتابة الاسطورة شعراً ان الشاعر يقتحم الاسطورة في عقر دارها، خالقاً من مكوناتها الاولى اسطورته البديل، نافضاً عنها غبار القرون.. اي انه لا يلجا الى الاسطورة محاكاة للحاضر من خلال تفجير طاقة التخييل لديه، بل هو يقتحم مجال الاسطورة بوصفها تاسيساً لقصيدة جديدة.. وهي بهذا المعنى ليست مجالاً ثقافياً صالحاً للاستثمار الشعري من بين المجالات التي يستهدفها الشاعر. ان التوظيف الاسطوري سواء في الغيمة الشهباء او سعادة عوليس ينبثق من الداخل مع ان للقصيدتين مستويان متمايزان على هذا الصعيد، فالغيمة الشهباء لا تتجاوز منطق الحكاية ولكن الشاعر يضفي عليها — نظراً لبعدها — دلالات اسطورية، اما سعادة عوليس فتتكىء على اسطورة معروفة.

تبدا الغيمة الشهباء بتقرير واقع حال الاسطورة.. «هي ظبية قالوا، وقالوا غيمة شهباء، واختلفوا». ومن بنية المضمون الدال على حقيقة الاختلاف الذي من شانه ان يثير في القصيدة مستويات التنافر الذي سياخذ شكل الصراع الدرامي بين الامير، الصياد، الغيمة الشهباء ينتقل الشاعر الى بنية السرد «المضمون الحكائي» حيث ينبثق البطل «الصياد الفقير» من بين احشاء الحكاية ليمارس فعله التاثيري على كل مستويات السرد والبناء في القصيدة، رآها وهي تفترش الحشائش، وهي تقتطف الشقائق، وهي تنضو ثوبها عنها، راى شتى مباهجها. هنا ينفصل صوت الشاعر — الراوي ليحل محله صوت الراوي — البطل ذاته، حيث تراوح القصيدة بين المنولوغ والديالوغ ممثل بتداخل الاصوات، والحالات، والمواقف المنبثقة عنها، ما يحصل بينهما من اصطراع لا تحسمه في النهاية إلّا الغيمة الشهباء التي لم يدرك سرها سوى الصياد الفقير.. ثم تنفتح القصيدة

مرة ثالثة على قطب صراع آخر وهو الامير « فارتعش الامير ــ تكون في ركبي غداً ــ نمضي غداً للصيد ــ يامرنا الامير ــ فكيف نقول لا ».. هنا نجد ان الاصوات تتداخل وتتقاطع لتشكل في النهاية بؤرة تصب فيها كل مجريات الصراع في القصيدة لتتشظى من جديد في كل الاتجاهات. لنلاحظ هنا في المقطع الآنف اسلوب التحول في التعبير اللغوي والسياقي للمفردة على صعيد فعل الاحداث المتلاحقة.. إذ تبدأ بالصوت الاول ــ الامير ــ ارتعش الامير ، ثم الآخر ــ المخاطب ــ تكون في ركبي غداً ، ثم الجماعة ــ ال « نحن » ــ نمضي غداً للصيد ، ثم لتنحل في النهاية عند محاولة تجسيد الصوت الجماعي الواحد حيث يصير الامير هو الجماعة.. « يامرنا الامير ». ان الصراع في القصيدة لا يني يتكاثف حتى ينحصر في حدود العلاقة الضدية المباشرة بين الامير والصياد. فالقصيدة تصف الصياد على انه فقير ليس يدري ما يريد به الامير ، لتنبثق حالة التضاد الجديدة وهي الظبية « ادنو ، وهي تدنو ، عريها برق ورعد ، كنت كالمسحور ».. ثم تنحل القصيدة بعد هذا التوتر الى مرحلتها الاخيرة عندما يخيب ظن الامير فتتوحد رؤيا الصياد مع الغيمة الشهباء... فتظل مجالاً للاختلاف لانها انسربت الى افق مفتوح لا نهاية له..

اما « سعادة عوليس » فذات قدرة على اثارة اكثر من اشكال يتصل ببنائها ، فكرتها ، مضمونها ، ولاقل مشروعية الاستفادة على هذه الطريقة من عوليس ــ الاسطورة الاغريقية ، ومن عوليس جيمس جويس بعد ان تحولت الى الرواية يشرح الشاعر سامي مهدي فكرة قصيدته وعلى النحو التالي : « وحدث ذات ليلة ان امسكت بالقلم ورحت اكتب عن فكرة بسيطة جداً عنت لي ، عن صباح عادي جداً فانسابت الالفاظ والصور الاولى البسيطة عادية تصف مشهداً صباحياً مالوفاً في كل بيت عراقي سوى تلك العلاقة الخاصة بين الرجل وامراته.. لقد بدا الرجل في هذا المشهد سيداً حقيقياً في بيته.. امراته الجميلة الشهية تعد الفطور ، وتحرص ان يتناول صغارها فطورهم قبل ان ينسربوا الى مدرسهم وهو يرقب انهماكها سعيداً ، متفتح الحواس ، ممتلئاً باحاسيس الرجولة ، والفحولة ، عن هذه النقطة من القصيدة تذكرت مشهد فطور ليوبولد بلوم في « عوليس » جيمس جويس ووجدتني اقارن بينه وبين منظور بطل القصيدة من دون تخطيط مسبق ، هذا يستمتع بمراقبة زوجته وهي منهمكة في إعداد فطور العائلة وذاك يعد فطوره وفطور زوجته بنفسه ».. الى هنا تبدو القضية شخصية بين الشاعر او لنقل بطل القصيدة وبين ليوبولد بلوم بطل جيمس جويس.

ولكي تغادر القضية حيزها الشخصي لابد لها من ان تنحل في بنية الاسطورة الاغريقية ذاتها.. ان مشهد الفطور الذي قوامه « شقاء بلوم » مقابل سعادة « عوليس » ــ البطل عند سامي مهدي لا ينطوي إلاّ على بعد شخصي.. للشقاء مبرراته وللسعادة مبرراتها ولا مجال للانتقام من بلوم المسكين او التنكيل به لمجرد ان زوجته خائنة وانه يعيش حالة شقاء بسببها. لذلك نجد ان الشاعر حاول تجاوز مشهد الفطور مع انه الوحدة التكوينية الاولى في القصيدة لينطلق منه ــ بوصفه باعثاً اول ــ حارثاً في جسد الاسطورة ذاتها.. غير ان الشاعر يركز على الثيمة الاصلية في القصيدة التي تبرز العودة الى الاسطورة واسلوب توظيفها وهي مشهد الفطور في اطار ما يحصل من مفارقة خلال اليوم زمن القصيدة ــ من الصباح حتى موعد اللقاء ظهراً. وزمن الرواية « ١٨ ساعة » وما يحصل خلالها من تداعيات في ذهن بلوم.. لقد كشفت القصيدة عن التعارض الحقيقي بين نمطين من الرؤيا ، رؤية بلوم ، مقابل رؤية « عوليس الجديد ».. هذه الرؤية البهيجة التي تفصح عن نفسها من خلال عدة مشاهد وحالات انسانية مشرقة.. فالبهجة تبدأ من البيت ــ مشهد الفطور لتنتقل الى الشارع.. فهي إذن « بهجة » نفسية اصلاً. بمعنى ان حالة الارتياح النفسي التي عاشها البطل ذلك الصباح هي التي هيات حركة الاشياء من حوله لتكون بمستوى ما هو عليه من بهجة.. وهو امر يتعارض هيكلياً مع بنية الاسطورة. إلاّ انه يعبّر من جانب آخر عن حالة التداعي النقيض لدى بلوم ــ مشهد الفطور وما ينطوي عليه من دلالات شقاء كذلك انسحبت على ساعات رحلته العنيفة داخل شوارع دبلن..

تبدأ القصيدة بالفعل المضارع « يصحو » ثم يحدد على الفور زمن الصحو هذا « صباحاً » ليشي من خلاله ببعد ضروري من ابعاد الارتياح النفسي الذي يشيعه هذا الوقت المبكر من اليوم.. فالدائرة الاولى التي تتحرك فيها القصيدة هي دائرة البيت.. الزوجة ــ الاطفال ــ الفطور. ثم تنتقل القصيدة بالفعل المضارع « ينهض » الى الدائرة الثانية وهي دائرة الحركة العامة وهي الدائرة التي تفصح عن جوانب ثرية من البهجة النفسية التي تولدت اصلاً في الدائرة الاولى.. جار السرور ، الشمس وهي تغسل الطرقات ، راشة القرنفل ، الباص.. ومع ان الباص وما يمثله ــ من حالة انطلاق فضلاً عما يوحيه من بعد اجتماعي ــ نفسي يتمثل في كونه يضم شرائح مختلفة من الناس تنتقل القصيدة الى الدائرة الثالثة بفعل مضارع ايضاً وهو « يهرع » ويمكن ان نطلق عليها دائرة الانفجار بالحياة.. وهو في ذروة توحده الشخصي مع هذه الحركة العامة يتذكر

شقاء بلوم.. « يا لخيبة ذلك المسكين في مولي ! ». ومع توالي هذه الافعال وما تنطوي عليه من دلالات « يصحو ، ينهض ، يهرع ، نحس من خلالها إيقاع الزمن السريع ، هذا الايقاع الواقعي لحركة الزمن يرتبط باقصى مدياته بحركة الايقاع النفسي المتمثل بحالات الشاعر الشخصية « كم تسع الحياة الناس » أو « روائحها سفائن في بحار لا حدود لها » ثم يتحدد البعد النقيض لحركة هذا الايقاع بحالة مضادة.. « مولي بلوم تنعسُ في الفراش الآن.. سوتْ خصلةً م شعرها.. شتّان » ان لفظة « شتّان » تعبّر ادق تعبير عن مستوى التعارض الكلي بين بعدين من أبعاد العلاقة بين مشهدين متوازيين ومتنافرين من خلال المقارنة بين بلوم وما ينطبق عليه من شقاء وبين عوليس الجديد وما تنتظره من سعادة غامرة..

لقد عبّرت « سعادة عوليس » عن مستوى التعارض بين اليومي العابر وبين الأزلي ، إذ لو كانت مجرد قصيدة بهجة يومية لما كلف الشاعر نفسه مهمة البحث في قضية شائكة.. ولان قصيدة البهجة اليومية العابرة يمكن ان يعبّر عنها انطباع شخصي سريع وعابر فان صورها ودلالاتها تظل في حدودها اليومية البسيطة.. في حين ان « سعادة عوليس » عبّرت عن نهج آخر في التجربة الشعرية.. اي انها منحت ما هو يومي وعابر صيغة الثبات والتجذير في حركة الزمن من خلال خلق اسطورة عوليس الجديد من رحم الواقع ــ حركة الحياة زائداً الحرب زائداً بهجة الناس برغم ذلك.. ان ما هو شخصي هنا وجد مقابله لدى الآخرين.. ان فرح بطل القصيدة المعبر عنه بمشهد الفطور ثم تذكره على الفور مشهد فطور بلوم هو الباعث لهدم الأسطورة القديمة وخلق مقابلها اسطورة الحياة الجديدة.. ان هذا الفرح العائلي انتقل الى الشارع ، فالناس فإذا البهجة تعم الجميع..

ولم يشأ الشاعر ان يتوقف عند هذه النقطة من القصيدة لتصبح اسطورة عوليس مجرد خلفية عامة ينتهي الشاعر بمجرد ملامسته لوقائع الحياة الجديدة ، بل ربطها بجذرها التاريخي البعيد ، الموغل في القِدم وذلك من خلال توقف الشاعر اثناء سيره اليومي في بغداد عند مشهد النصب ــ نصب الحرية وتامله من بين كل دلالات النصب وتاويل جبرا مشهد المراة الحبلى.. ان المراة الحبلى في النصب تصبح هي ذاتها المراة الجديدة التي تنتظر زوجها عند مائدة الغداء ظهراً لتقدم له الطفل الخامس مع بلوفره الجديد..

لقد استطاع الشاعر ان يوازي بين رغبة الخروج من الجسد كما عبر عنها مفتتحه الشعري وبين خلق المعادل الفني لرموزه التاريخية من خلال مغادرة المراة الحبلى النصب لتصبح جزءاً من حركة الحياة الجديدة.. لقد عبر الشاعر عن حركة العودة الى البيت بالفعل « يخف » وهو فعل مضارع ذو دلالة نفسية اكثر من كونه تكوين لغوي.. فالفعل يخف تعبير عن حالة الارتياح العام الذي وفرته له رحلته العجيبة داخل مدينته التي يعيد اكتشافها من جديد.. ويخف وإن كان دلالياً يعبر عن سرعة متانية فانه يحوي في داخله على تفاعلات نفسية تمنح هذا الفعل دلالة خاصة داخل حركة البناء العضوي.. فهو يمضي سريعاً مثقل بالأخبار لكن مملوء بهجة وسعادة.

من مكتبة الأقلام

■ حاتم الصكر

□ في وصف حالتنا

محمود درويش

ست وعشرون مقالة كتبها الشاعر محمود درويش بين عامي (٧٥ ـ ٨٥) جمعها في كتاب واحد ياخذ عنوان ابرز تلك المقالات المكتوبة بطريقة درويش المتميزة في النثر القائم على تخوم الشعر. والملامس روح السياسة ورصد الاحداث دون مباشرة او خطابة او موعظات. واحياناً تنهار الحدود بين (فن الشعر) و (فن النثر) فنقرا شعراً موزوناً يرشه درويش بين اسطره :

في وصف حالتنا اقول :
وطني حقيبة
او بندقية.
في وصف حالتنا اقول :
وطني سحابٌ
او شظية.

ويمتزج القصصي بالشعري والنثري (المقالي) في هذا الكتاب. ليخرج من ذلك كله وصف بليغ لحالة عربية في حقبة من اكثر الحقب التهاباً والماً.

[دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ١٧٨ صفحة]

□ ذيول الخريف

عبدالملك نوري

يقول الاديب فؤاد التكرلي وهو يقدم لهذه القصص انها (تكمل صورة عبدالملك نوري القاص الحقيقي الاول في العراق ،









وتعطي التفاصيل الضرورية عن شخصيته القصصية منذ بدء تكوينها حتى نضجها.)

وهذه شهادة زميل وصديق، رافق صعود عبدالملك نوري في (نشيد الارض) وشهد صمته وعزلته بعد ذلك.

وتشكّل هذه القصص المكتوبة قبل (نشيد الارض) وبعدها ؛ تاكيداً لنهج عبدالملك نوري في كتابة القصة القصيرة التي كان رائدها الحقيقي في العراق.

وإذ تقرا هذه القصص اليوم بكونها نتاجاً نادراً لعبدالملك ؛ فانها تؤشر كذلك الى عمق تجربته ؛ ولغته المتوازنة فنياً وفكرياً. اضافة الى رصد المؤشرات التي تحكمت في تجربته، والتي ابان عنها التكرلي في مقدمته الموجزة للاقاصيص.

[دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ١٨٣ صفحة]

□ **الخروج من البحر ـ رؤية نقدية للقصة القصيرة في الخليج العربي**

رعد عبدالجليل جواد

ينطلق المؤلف في دراسة (القصة الخليجية القصيرة) من الإيمان بان (ارتباط الاديب بالواقع الاجتماعي والسياسي ارتباط ضروري وحتمي) لذا نجده يرصد نماذج قصاصي الخليج العربي ضمن إطار (الواقعية) التي تابع فيها آراء النقاد الذين جعلوها : تسجيلية ؛ ورمزية ؛ وانتقادية، وجديدة.

وضمن هذه (الابواب) الاربعة راح المؤلف يدرج العينات التي قام بدراستها مجتهداً في التحليل والتاويل معاً.

ولا شك ان هذا التقسيم يمنح الكاتب اتزاناً ووضوحاً منهجيين ؛ لكنه يجعل افق الدراسة ضيقاً ؛ والاستنتاج مبسطاً حتى لنجده يدرج احدى قصص كاتب ما ضمن نوع واقعي ثم يدرج الاخرى ضمن نوع آخر. ولعل في ملاحظة المؤلف حول تصنيف الأعمال لا الكتّاب ؛ بعض العذر..

ولا يغفل الكاتب التاثيرات العربية والعالمية.. كما يحاول استكمال المشهد القصصي خليجياً، ثم ينشر عدداً من النصوص موضوعة البحث..

[مطابع دار الشعب ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ٢٥٥ صفحة]

□ **القصيدة المغربية المعاصرة ـ بنية الشهادة والاستشهاد**

عبدالله راجع

مؤلف هذا الكتاب ـ شاعر مغربي معاصر يواصل تجربته التحديثية مع زملائه شعراء القصيدة الجديدة في المغرب.

ولهذا تاتي دراسته هنا ؛ شهادة ذات قيمة ؛ رغم كتابتها في الاصل بحثاً جامعياً. والشاعر لا ينكر ـ في مقدمة الكتاب ـ هذا الدافع الذاتي في الدراسة. وموضوع البحث هو (القصيدة المغربية المعاصرة خلال مرحلة السبعينات) ويخص الكاتب في بحثه القصيدة المكتوبة بالعربية ويعلن انحيازه المنهجي الى بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية وربط الفكر بالواقع..

إلّا ان الكاتب يجزىء مواجهاته مع القصيدة المغربية المعاصرة باحثاً عن بُنى : كالبنية اللغوية والخيالية والإيقاعية والمعمارية.

لكن النص في هذه الدراسة هو الوثيقة الاولى.. ولهذا استطاع راجع ان يجد متشابهات ومتناقضات في شعر السبعينات المغربي.

[الجزء الأول ـ منشورات عيون ـ الدار البيضاء ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ٣١٢ صفحة]

□ **تلاقي الأطراف ـ قراءة أولى في نماذج من أدب المغرب الكبير**

د. عبدالعزيز المقالح

يسمي الكاتب محاولته في دراسة نماذج من ادب الجزائر وتونس والمغرب بانها (محاولة للرد على واقع الانقطاع. وعلى محاولات مشبوهة النوايا تتواطا وتقترف إثم الفصل بين الأدب في المغرب العربي والأدب في المشرق العربي.).

يضم الكتاب ثلاثة فصول : المغرب : بداية التساؤلات الجريئة ؛ الجزائر : عودة الابداع الى احضان اللغة الأم ؛ تونس ومحاولات تاصيل الحداثة).

وقد اتبع الكاتب أسلوب التعريف المتخصص بفنون الأدب المختلفة. فله في كل فصل وقفة مع الفكر في ذلك القطر ؛ والقصة ؛ والرواية ؛ والشعر، والنقد. من خلال ابرز الأصوات فيه.









المغرب في هذا الكتاب قريب من هموم المشرق، بل هو (مرآته) احياناً. والدكتور المقالح يقدم لنا تعريفاً غنياً مشفوعاً بالنماذج والإحالات. فلايغدو الكاتب خاصاً بتعريف اليماني بادب المغربي بل يتسع ليعرف به العربي حيثما كان.

[دار التنوير ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ ٢٨٨ صفحة]

□ الخيال السوسيولوجي ـ سي رايت ميلز ـ ترجمة د. صالح جواد الكاظم

لم يكن ميلز (١٩١٦ـ١٩٦٢) من اولئك العلماء المتكفئين على تخصصهم؛ المنعزلين فيه. بل هو (ناقد اجتماعي) ايضاً كما يقول المترجم في مقدمته القصيرة.

لهذا جاء كتابه تأكيداً لرسالة علم الاجتماع التغييرية على مستوى الفرد والمجتمع معاً: يقول ميلز (ولا يمكن فهم حياة الفرد ولا تاريخ المجتمع بدون فهمهما كليهما).

ماذا يقصد الكاتب بالخيال السوسيولوجي؟

انه نوع من العقلية المتطورة التي يحتاج إليها الفرد.. تعينه على استخدام المعلومات لانجاز محصلات واضحة كما يجري في العالم الخارجي وداخل انفسهم ايضاً.

ولكن ثمة عقبات وموانع ومتاعب تحول دون تلك الملكة الخيالية.. وهذا هو جوهر خطة الكتاب الذي تتناثر على صفحاته مئات الأمثلة الواقعية التي تعيد الى البحث ميدانيته ولا ترفعه الى مصاف التجريد النظري.

[دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ سلسلة المائة كتاب ـ ٣٢٤ صفحة]

■ في المكتبة الشعرية

● من الدواوين التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد: الجزء الثاني من (الأعمال الشعرية الكاملة) للشاعر احمد سليمان الأحمد. وهي تضم قصائده المكتوبة بين عامي ١٩٦٨ و١٩٨٥.. والكتاب باربعمائة صفحة. وكتبت اغلب القصائد في المنفى حيث يعيش الشاعر منذ سنوات.

● كما صدرت عن الدار نفسها (المجموعة الشعرية الكاملة) للشاعر العراقي علي الحلي.. في جزاين. ضم الثاني الدواوين التي صدرت للشاعر بين عامي ٧١ و٧٩.

● وفي إطار الاعمال الشعرية الكاملة صدرت عن مكتبة مدبولي بمصر: الأعمال الشعرية للشاعر محمد ابراهيم أبو سنة بحوالي سبعمائة صفحة تضم اعماله الشعرية منذ ديوانه الاول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق).. كتب مقدمة الاعمال الدكتور صبري حافظ.

● وصدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (الاعمال الشعرية) للشاعر الفلسطيني محمد القيسي تضم قصائده المكتوبة بين عامي (١٩٦٤ و١٩٨٤) التي ضمتها مجموعاته التسع منذ (راية في الريح). الكتاب بستمائة وخمسين صفحة.

● للشاعر الكردي الشاب (لطيف هلمت) صدرت مجموعة مختارة من اشعاره مترجمة الى العربية بقلم زميله عبدالله طاهر برزنجي؛ ضمها عنوان معبّر هو (السمكة الفضية).

● الطبعة السادسة من كتاب د. صفاء خلوصي (فن التقطيع الشعري والقافية) صدرت ببغداد عن دار الشؤون الثقافية؛ وهي طبعة مزيدة ومنقحة).

■ ترجمات

● صدر في الولايات المتحدة الأمريكية كتاب (انثولوجيا الشعر العربي الحديث) باللغة الانكليزية كثمرة للتعاون بين دار المأمون للترجمة والنشر ببغداد ومكتب بروتا المختص بترجمة الادب العربي في امريكا.. واشرف على المختارات الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي. وهي تضم نماذج لعدد كبير من الشعراء العرب بينهم اثنان وعشرون شاعراً عراقياً من مختلف الفترات والمدارس.. ومنهم الرصافي واحمد الصافي النجفي

والزهاوي والبياتي وبلند الجيدري وحسب الشيخ جعفر وياسين طه حافظ وعبدالرزاق عبدالواحد وعلي جعفر العلاّق وسامي مهدي ونازك الملائكة ويوسف الصائغ.

● الكتاب الرابع والعشرون من إصدارات دار المأمون ببغداد : كان رواية (الرجل العاشر) لجراهام جرين ترجمة هادي الطائي. وقد سبق للدار ان اصدرت ترجمات مهمة لروايات عالمية مثل (الثعلب) للورنس و (جن) لالان روب غرييه و (حبة قمح) لنغوغي واثيونغو.

● (مسالة شخصية) للياباني كنزّ بورو اوي ؛ صدرت ترجمتها العربية بقلم وديع سعادة ؛ ضمن سلسلة (ذاكرة الشعوب).. ويرى ميشيما ان كاتب هذه الرواية (١٩٣٥—) في قمة الأدب الياباني اليوم.

● ومن سلسلة (المائة كتاب) ، صدر عن دار الشؤون الثقافية ببغداد ترجمة لرواية جيمس غودن فارل التاريخية (حصار كرشنابور). نقلها الى العربية د. عبدالعزيز المطلبي. لفارل سبع روايات نالت بعضها جوائز مهمة.

● وضمن السلسلة نفسها ؛ صدر كتاب (الستراتيجية العسكرية ـ تاليف الاميرال ج. سي. وايلي. وبترجمة سليم شاكر الإمامي.... والكتاب يقدم (نظرة عامة في التحكم بالقوة) ويركّز على السّوق العسكري).

● وفي الكويت صدرت الترجمة العربية لكتاب سوزانا ميلر (استاذة علم النفس في اوكسفورد) المعنون (سيكولوجية اللعب ، بترجمة د. حسن عيسى ومراجعة د. محمد عمادالدين اسماعيل.

صدر الكتاب ضمن سلسلة (عالم المعرفة) التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت.

● (المقاربة التداولية) تاليف فرانسواز ارمينكو وترجمة د. سعيد علوش. صدر في المغرب عن المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع بمائة وخمس وعشرين صفحة. ويعود تاريخ تاليفه الى عام ١٩٨٥.

● (الفندق) رواية آرثر هيلي ؛ صدرت ترجمتها العربية بقلم ناصرة السعدون ومراجعة د. عزيز حمزة ؛ عن دار الشؤون الثقافية والنشر ، ضمن سلسلة المائة كتاب.

□ إصدارات

— موسوعة المفكرين والادباء العراقيين ؛ سلسلة جيب جديدة تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، صدر منها حتى الآن خمسة اجزاء تتحدث عن جواد علي ؛ كوركيس عواد ؛ جمال الدين الالوسي ؛ عبدالحميد العلوجي ؛ عبدالرحمن التكريتي . وهي عبارة عن مقابلات مطولة اجراها حميد المطبعي معززة بالصور.

— (موسم العنف الجميل) رواية المصري فؤاد قنديل ؛ صدرت ضمن سلسلة (الرواية العربية). كما صدرت ايضاً (المشروع) رواية حسين عيد ، عن دار الشؤون الثقافية ببغداد.

— من الجامع القصصية العراقية التي صدرت في القاهرة : الطائر والنهر لعائد خصباك ضمن (مختارات فصول) و (عاشقان من بغداد) لخضير عبدالأمير ضمن سلسلة (قصص عربية).

من مسرح بغداد



● خليل شوقي ــ مؤلف مسرحية الباب القديم

(١) « الباب القديم » لفرقة المسرح الفني الحديث

الثقة بفرقة مسرحية لها حضورها في حياتنا المسرحية ، ولها جمهورها الخاص.. كفرقة المسرح الفني الحديث.. لا يكفي لنجاح عمل مسرحي.. يعتمد على شخصيات باتت تشكل علامات مهمة في مسيرة الحركة المسرحية في العراق وبخاصة : خليل شوقي ويوسف العاني الى جانب المخرج د. فاضل خليل.

لكن ما حدث في مسرحية « الباب القديم » انها عرضت بشكل متاخر عن زمن تفكير مؤلفها باحداثها قبل عشرين عاماً..

ذلك ان رجلاً حريصاً على بيته القديم وعلى طقوسه الأسرية وعلى عمله ، ليس من السهولة ان يقع تحت تضليل شاب يبتز منه النقود لقاء استعانته بمهندسين يخططون الطرق ومد الشوارع ليبعدوا خرائطهم عن بيته...

فاذا سلمنا بالحادث كواقع اجتماعي ،

الى معهد الفنون

● حسب الله يحيى



د. فاضل خليل

نجد ان مثل هذا الواقع قد اندثر تماماً من حياتنا الاجتماعية ، بل ان البعض يمنّي نفسه بتعويض مادي مغرٍ لقاء ازاحة داره القديمة ومد شارع من خلاله.. وبالتالي يتمكن من الانتقال الى حيّ ودار جديدة ، هي افضل بالتاكيد من سكنه السابق.

اما إذا تعاملنا مع هذا النص من منظور رمزي ، فاننا نواجه تكثيفاً للواقع بحيث يفقد المتلقي خصائص الرمز.

الباب جماد ، وقِدمه لا يعني رسوخ فاعليته ، بالعكس هناك ما يكشف عن وطاة التفكير ، ومحدودية التصور والانغلاق عن اي أُفق مجتهد للشبيبة التي تسكن ذات المنزل والمتمثلة بالأبناء وخالهم.

والاب يمثل الجماد الذي يتمسك به العرض المسرحي من خلال ادانة الابتزاز والحيلة ، والعمل على ترجيح كفة الباب القديم.. الباقي وتمسك الاب الملح بوجوده. فماذا كان يُراد بهذا العرض المسرحي إذن ؟

إذا كانت النتيجة ادانة اساليب الاحتيال ، والتنبيه الى عدم الوقوع في التضليل ، الذي كان يمارسه محتال يدعي معرفته بالهندسة والمهندسين ، وانه رجل خيِّر واصلاحي... فان نتيجة كهذه تغلب عليها السطحية ، بسبب كثرة تداولها ، وكونها مادة توجيهية تربوية تصلح لطلبة في مقتبل العمر.. وليس الى الجمهور الذي يحترم عروض هذه الفرقة المسرحية.

وإذا كان الهدف ــ وهي مسرحية هادفة فعلاً ــ الوصول الى يقين ثابت للاحتفاظ بالبيت ، فان حداثة الحياة ومتغيراتها الجديدة تجعل من هذا الهدف هدفاً جامداً، عندئذ تنتفي الهدفية التي رصدت لها الفرقة مشروع مسرحية شعبية !!

وعلى مستوى الاخراج :

اجهد المخرج ممثليه وجمهوره على حد سواء نتيجة الإظلام المتكرر ، وتغيير الديكور وعلى نحوٍ ادق تحويره لاستكمال كل مشهد.

تسلسل المشاهد كان رتيباً ومملاً ومرهقاً.. وديكور نجم حيدر ساعد كثيراً في الارهاق نتيجة الجهود التي بذلت لتحريك الديكور.

ولم يعتمد المخرج على تصور درامي في تنامي الاحداث.. بل سطَّحها على نحوٍ افضل بالنص ، وعلى الرغم من محدوديته.. كان الاخراج يتعامل مع مادة ابتدائية في مرحلة المخاطبة دون اغناء لاي جانب من جوانبه..

لذلك لم يحصد متابع هذا العرض المسرحي رؤية مبتكرة للمخرج ، ولا هدفية منطقية ومعقولة للنص... لكننا وصلنا الى قناعة بان مقداد عبدالرضا من ممثلينا المقتدرين الذين يحسون التعبير عن ادوارهم بكل دقة واتقان وابداع ، مثلما تواصل المتفرج مع شخصية خليل شوقي ــ ممثلاً ، لا مؤلفاً.. فقد قارب الواقع ونسج على منواله ، وقرب الصورة إلينا وعمق مدلولاتها فينا.. كما كان يوسف العاني كعهدنا به ممثلاً قديراً ، يستطيع ان يحدد معالم وجوده مهما كانت قصيرة ، وسعدية الزيدي مقنعة في حدود الشخصية وبُعدها الواقعي.

كما نكتشف موهبة مسرحية بارعة ، تملك من الموهبة (الثانية) ــ بعد مسرحية : « عشاق ، ضائعون ، غرباء » ما يجعلنا نعدها صاحبة جهود مسرحية طويلة.. الا وهي : عواطف ابراهيم التي كانت متوازنة طوال العرض ، ولم تخفق او ترتبك او تتعثر وهي في صحوة العمل الى النهاية.

وشباب المسرح.. الآخرون ، كانوا اوفياء لمهامهم ومسؤولياتهم.. والتمثيل المتقن هو اجود وافضل ما يميز هذا العمل عن غيره من العروض التي استسهلت الوقوف على الخشبة وباتت تتكىء على البدانة احياناً وعلى السخرية من نفسها ومن الاخرين.. لتحقيق امجاد زائفة.

« الباب القديم » مسرحية مسطحة ، سهلة ، بمعنى انها مدركة سلفاً من غير جهد يبذله مشاهدها، وهي لا تقع في ابتذال اللفظ والحركة كمعظم العروض السائدة... ولكنها كذلك مسرحية اقل بكثير مما توقعناه من فرقة معطاءة كفرقة المسرح الفني الحديث.. وذلك بسبب

من قناعة اصحابها انها موحية في حين انتفى منها هذا الإيحاء ، وبات رصيدها من الواقع يختلف عن زماننا بما لا يقل عن ربع قرن ، حتى اصبحت قديمة قِدم الباب الذي تتحدث عنه ، عن غير انتباه ولا دقة..

عمل يفرز واضع الماضي ، يستنطقه ثم يبقى في زمن متغير !!

●

(٢) « يوليوس قيصر » في معهد الفنون الجميلة

هي تجربة استاذ في معهد الفنون الجميلة ببغداد ، تجربة الفنان باسم العزاوي مع مسرحية شكسبير : « يوليوس قيصر »..

التجربة سليمة من حيث انتقاء نص تراجيدي شامخ ، وجعله في ميدان العمل الطلابي. لكن نجاح تجربة معينة ، تحتاج الى قدر من الانتباه.

انتباه الى نموذجية قيصر وصرامة موقفه وبطشه ، والانتقال من الحالة الفردية لنفي مواطن من روما الى عذابات روما نفسها ، حيث كانت تنوء بحكم قيصري جائر.

مواطنو روما ادركوا الحيف ، لكنهم لم يتحركوا للخلاص منه ، وتركوا الأمر لحاشية القيصر (بروتس وصحبه) لقتل القيصر في يوم مشؤوم نبهت إليه العرّافة.. وهو يوم تتويج القيصر..

هنا يكمن خلل في النص حين يبعث في هذا الزمن :

آ - ان الشعب سكت ، وترك الأمر للانتقام من القيصر.. بايدي حراسه !

ب - موت قيصر ، موت قدري اكثر منه موتاً يعبّر عن موقف.

جـ - لان الموقف غاب في موت القيصر.. حصلت قناعة مرتدة وسريعة لمعاقبة قاتليه !



● مشهد من مسرحية يوليوس قيصر

د - تغيير الانظمة ، واقناع الشعب بالتغيير لا تتولد القناعة بها سريعاً.. كما ان شعب روما بدا متفرجاً على الواقع اكثر منه مشاركاً في حركتها ومتغيراتها.

هذا الخلل يستوعبه نص له بناء خاص عُني به شكسبير ، ومهمة المخرج ان يعكس خصائص جديدة ومستلزمات عصرية حتى يبرر عمله.. واعني بالرؤى والخصائص ، التفرد في نظرة المخرج الى معالجة النص.. وليس بعض التغييرات الطفيفة التي تشغل العرض بما ليس له صحة ولا دقة في التخاطب...

ذلك ان « بروتس » مثلاً ليس من حقه ان يخاطب الشعب كونه الاكثر وطنية.. ان ما قاله « بروتس » يؤكد حبه وصداقته لقيصر.. ولكن حب روما هو الحب الاقوى والارسخ ، وهو الذي جعله يقدم على قتل القيصر.

إن التغيير دون الوقوف على أُسس متينة من شانه ان يخل بموازين العمل ويجعل مبررات التغيير غير مقنعة.. وما فعله المخرج ، احتفاظه بالخطوط العامة للنص ثم اجراء متغيرات في اجزائه..

.. ومسالة اخرى ، هناك مشاهد لها ازمنة وامكنة مختلفة ، لكن الديكور احتفظ بثباته ، ولا يبرر هذا الثبات فقره ، ذلك ان مؤثرات صغيرة وبسيطة من شانها ان توحي بالتغيير ، ويكون المشهد عندئذ اكثر اقناعاً من قبل المتلقي.

لقد قُتل قيصر وجاء خصومه ليحققوا العدالة... ولأن هذه العدالة لم تنبثق من خلال وعي الشعب نفسه ، سقطت بطريقة انتحارية ، وعودة نظام مماثل لحكم يوليوس قيصر واتباعه نفس اساليب القسرية.

وكان بإمكان المخرج إما ان يدين عزوف الشعب عن تكسير قيوده ، او ان يسهم هذا الشعب في خلق نموذجه العادل لقيادة الحكم.

المخرج بدا محايداً ، وترك الامور تجري وفق اقدارها ، بمعنى ان حكم القدر على عفويته ، اهم من اليقين بالتغيير !!

ولان هذا الحياد السلبي اخذ صورته في منهج المخرج ، واجهنا ممثل شخصية القيصر : (محمد عجاج) يقول كلاماً يدل على العظمة والغطرسة في نفس الوقت فيما لا يقابله اداء بمستوى النطق.. بينما كان بروتس « محمد هاشم » اكثر اقناعاً منه رغم ما جرى على لسانه من متغيرات ليست في صالح العمل لابتعادها عن الدلالة الحقة.. وفي الاطار العام ، يكفي باسم العزاوي ان يقود طلبته الى نص مهم ، مما يجعلهم ينتبهون وهم في مرحلة دراسة فن المسرح ، الى جدية هذا الفن ، لا الى ارتخائه وسلبياته التي تعج بها عروض عديدة تحبط مشاهديها.. وهو ما قلناه من قبل على عمل مسرحي سابق للفنان باسم العزاوي.. حقق وجوده في العام الماضي — وفق ما تمليه الذاكرة — ومن هنا نتفاعل بمخرج لا يريد لفنه ان يسقط في اعمال تجارية ، مثلما لا يريد لطلبته ان يتوجهوا الى مثله..

هي — كما احسب — هم من يريد ان ينبه الى المسرح الجاد ، وهو في هذا السبيل ينشد النبل لنفسه ولطلبته معاً بحرص واخلاص.

●

السينما العراقية...
والخروج من دائرة الأسئلة

● رضا الأعرجي

بعد عرض افلام «حب في بغداد» و«عمارة ١٣» و«الفارس والجبل» نكون بانتظار العرض افلام «البيت» و«شيء من القوة» و«حب على الدراجة» و«اللعبة» و«بابل حبيبتي».. وايضاً هناك مشاريع افلام: «مكان في الغد» و«العربة والحصان» و«اشباح الليل» و«قطار ٢٠٠١» و«بديعة».

ماذا يعني هذا «الكم» من الافلام؟

لا شك ان السينما العراقية، والروائية منها تحديداً، تحاول الخروج من ازمتها، وتخطي العقبات التي هي في اساسها عقبات ادارية، اكثر منها اقتصادية او تقنية. ذلك ان السينما العراقية لا يحكمها منطق راس المال، ولا تتغلب عليها القيم التجارية، ولا تقف في طريقها مشكلات الاستثمار او التوزيع الداخلي على الاقل..

وعندما نقول العقبات الادارية فاننا نقصد قضيتين متلازمتين هما:

١ ــ السياسة السينمائية الواضحة (فهم الادارة للسينما واقعاً ومعطيات).

٢ ــ التخطيط والتمويل (بنيات الانتاج).

إن السينما العراقية كغيرها من السينمات التي يعبّر عنها بسينما العالم الثالث ظلت تتجاذبها هاتان القضيتان دون الوصول الى نقطة التوازن المطلوبة بينهما، الامر الذي جعل من السينما عاجزة عن فرض وجودها، رغم سنوات التجربة الطويلة، بل وبعد ان تجاوزت الحد المسموح به للتجربة. فإذا سلمنا بان الفلم، او خلق وتسويق الصورة المتحركة، هو نتاج سياسة سينمائية واضحة (افكار/ رؤى / مضامين) ومتطلبات انتاج كاملة (اقتصادية / بشرية / فنية) فان الفصل بينهما يعني إما افكاراً مجردة، او تقنية مجردة، ومن ثم سقوط الفلم وعدم وصوله الى جمهور المشاهدين.

ونستطيع ان نستخلص مما سبق ان الفلم لكي يحقق وجوده، يستلزم توافقاً وتكاملاً بين الفكر وبين التقنية، وبينهما وبين الجمهور.. ولكن نبادر الى القول بانه ليس من السهل بلوغ هذه الرؤية في الفلم السينمائي العراقي لانها لا تتعلق بالنوايا فقط؛ او بالوعي بضرورة التغيير، وضرورة البحث عن البديل. وإذا كان لهذه الرؤية ان تتحقق فلابد اولاً من الانتاج، والانتاج المستمر الذي يفتح الباب واسعاً الى تطور السينما ونجاحها، وليس الانتاج الغزير العفوي.

لقد ظلت السينما العراقية خلال ثلاثين سنة تقريباً في حالة جمود تثير الدهشة، والتطور الذي ربما ظهر في فترة من الفترات لا يمكن قياس نسبته لانه لم يكن تطوراً ثابتاً إذ سرعان ما كانت حالة الجمود تعود لتفرض سيطرتها، وتضفي سماتها الخاصة. ومن هنا نجد النمو غير المتوازن بين حركة الثقافة وحركة السينما في القطر، فمع تصاعد الحركة الاولى تتعثر الحركة الثانية، ومع الحجم الكبير الذي احتلته القصيدة والقصة والرواية واللوحة لم يبق للسينما غير هامش بالغ الضيق، رغم ان الظروف التي تمر فيها كِلا الحركتين ظروف واحدة.

صحيح ان للسينما طبيعة لا تتشابه وطبيعة الفنون الاخرى، ولا تمارس بالطريقة التي تمارس بها بقية الفنون. ولكن هذا لا يعني ان تظل السينما مرهونة بكل ما يقع خارج واقعنا، وخارج علاقاته وظروفه، لأن السينما التي نحن بمواجهتها كانت قد حددتها اوضاع السينما المسيطرة (الاميركية والاوربية) ومن ثم السائدة (المصرية) ووضعتها في قوالب جاهزة، ومواصفات عملت على الحد من آفاق انطلاقتها، حتى اصبحت فيما بعد نظاماً انتاجياً يخضع في مجمل تطوراته وصعوده وهبوطه لمتطلبات تلك السينمات..

ورغم استبدال راس المال الوطني للسينما باستثمار اقتصاد الدولة. ورغم تغير الحاجة الى السينما من وسيلة للترفيه (سلعة) الى اداة اعلامية وثقافية فان النظام الذي ورثته السينما ونشأت عليه لم يتبدل. وهكذا ظل الانتاج السينمائي العراقي يتم بمواصفات هذا النظام ووفق اساليبه ومفاهيمه. دون اية مواجهة شجاعة لفك الحصار الذي فرضه على مسيرة السينما العراقية.

ونعود الى سؤالنا السابق حول ما يعنيه (الكم) من الافلام العراقية المعروضة او تلك التي في طريقها الى العرض لنجيب عنه بهذه الأسئلة: هل ان دائرة السينما



والمسرح كجهة مسؤولة ومعنية مباشرة بالانتاج السينمائي ، اضافة الى دور شركة بابل ؛ قد حددت بالفعل سياسة سينمائية واضحة للانتاج ؟ وإذا كان الامر كذلك. فهل ارادت بهذا الكم ، من الافلام ان تنافس الفلم المسيطر والسائد او ان تسقط نموذج هذا الفلم ؟ ثم هل وضعت الدائرة في اعتبارها موضوع كسر احتكار التوزيع في السوق العربي وهي تضاعفت معدلات انتاجها ؟ ذلك ان الاقتصاد وجه من وجوه السينما المتعددة ، فإذا لم يكن الباعث الاقتصادي واضحاً في الانتاج فمعنى هذا العودة الى تحميل القطاع الاشتراكي اعباء ثقيلة.. لا تنفذ ، ليظل هذا القطاع خاسراً دائماً تحت ذريعة الهدف الاعلامي ـ الثقافي النبيل.

وبالنسبة للهدف الاعلامي ـ الثقافي ، هل وضعت دائرة السينما والمسرح مواضيع بعينها ترى اسبقيتها كتعبير عن انشغال حقيقي باهتمامات ثقافية واجتماعية ، او انها اكتفت بما حصلت عليه عرضاً من مواضيع قد لا تمتزج مباشرة بلغة الجمهور وتصوراته ومظاهر حياته وخياله وطريقته في التفكير وقدرته على ردود الفعل ؟ وبعبارة أخرى ، هل ان التخطيط للانتاج وصل الى حد كافٍ من الوضوح ليكون الفلم معه مظهراً جديداً لابداع عراقي متميز ؟ اليس ذلك الشرط الصحيح للفلم كما نريده اليوم ؟

إن الخسائر والمضار الاقتصادية قد لا تكون بنفس اهمية عوائق ومضار مستوى الفلم اعلامياً وثقافياً ، فإذا لم يوفق الفلم في تحقيق العوائد والارباح ولم يدخل في التوظيفات الاقتصادية المختلفة فان عليه ان يحقق صلته الاجتماعية ـ الثقافية ، لاننا لا يمكننا ان نتصور امكانية استمرار ظاهرة الانتاج القوي او الانتاج الذي يتخيل ويتوهم بعكس هذا النمط من الانتاج حين يتكيء على قوة الماضي دون ان يبحث جدياً عن مواضع القوة في الحاضر.

إن الشيء الاكيد هو ان التراكم الكمي يقود الى تغيير نوعي ، غير انه وبالنسبة للسينما قد لا يكون كذلك ، لان الافلام تتحدد باعرافها لا باعدادها ، وما لم تتوفر شروط معينة فليس ثمة امل في ردم الهوة التي تفصل دائماً الفلم عن متلقيه ، والشيء الجوهري في « الكم » السينمائي هو ان يكون عنصراً من عناصر العبور الى الواقع بقصد وعيه وامتلاكه ، لذلك سيظل الحديث عن معدلات الانتاج مهما كانت ومهما بلغت بالضرورة حديثاً عن السياسة السينمائية الواضحة وعن بنيات الانتاج في الحجم والظرف والمستوى ، وعن الاصلاح والتعديل في بنيات الانتاج. وفي اعتقادنا ان الوقت قد حان للاصلاح والتعديل.

موزارت وساليري

● ١ ــ ساليري :

ولد وبه عشق للفن ـ في طفولته امعن في الانصات الى الحان الارغن الصادقة في الكنيسة القديمة ـ نبذ باكراً المسرات العابثة ـ ذلل الخيبات المبكرة ـ شرح الموسيقى كالجثة ـ شرع في الابداع في الخفاء ـ لم يملك الجراة بعد لكي يفكر بالمجد ـ قضى اياماً في صومعته الساكنة ، ناسياً الزاد والرقاد ـ بلغ بعد مثابرة مجهدة منزلة عظيمة في دنيا الفن ـ وجد في افئدة الناس صدى اعماله ـ ابتسم له المجد ـ لم يعرف الحسد قط ».

● ٢ ــ موزارت :

« متسكع خامل ، وامرؤ متهور ـ انارت عقله السماء ، ووهبته الهبة القدسية دونما جهد منه ».

● استنتاج : ليس ثمة عدالة. طالما لا توهب العبقرية الخالدة. جزاء الحب المتوقد ونكران الذات.

● اشارة : ما جاء في النقطتين (١) و(٢) تضمين امين للمونولوج الذي افتتح به ساليري العرض. إلّا انه مكيّف الى ضمير (الغائب) بدلاً من ضمير (المخاطب).

اللحظة الحاضرة والثقل الزمني :

« لا حقيقة على الارض ، ذلك
جلي لديّ جلاء الظاهرة
المالوفة ».

..بهذه المقدمة يدشن « ساليري » مونولوجه الافتتاحي الذي يومىء الى وجود صدمة نفسية عميقة الاثر. تجعلنا مباشرة بمواجهة ازمة كالتي تنطلق منها الكلاسيكيات الاغريقية. غير انها وبهذا الوضع الخاص ، ازمة متشنجة تستر نداءها المتواتر بلغة شعرية مهوسة. ليس الزعيق في صالحها.

الاحتدام في دائرة الذات والصراع بمشاركة الاخر

• فائز ناصر الكنعاني

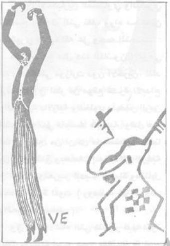
« لا ينتظر من النقاد ، ما هو منتظر من الشعراء. في ان يكونوا عوناً لنا على وضع معنى لحياتنا. إنما الجدير بهم ، السعي لعمل اقل خطراً بوضع معنى لطرائقنا ، التي نتبعها نحن لوضع معنى لحياتنا ».

البروفسور فرانك كرمود
(الاحساس بالنهاية)

ان « لا حقيقة على الأرض.. »مسلك قانوني شخصي احتكم اليه « ساليري » فاستنفر طاقته البشرية باقصى تخومها ابتغاء سلم المجد. وفي تقديرنا الخاص ان عقلاً يتشبث بقانون متطرف كهذا. لابد وان يكون قد تعرض لنوبة من نوبات الجنون. لانها وبطبيعة الحال ، حالة من حالات التمرد وصورة من صورها ولا مندوحة في تحديدنا إياها بـ (هوس العبقرية). وهذا القانون الذي يستحضر لذاكرتنا المشوشة ما بلغه كاليغولا ـ البير كامو من استنتاج عقب وفاة اخته وعشيقته « روسيلا » ـ لابد ان يكون مكمناً لطاقة معرفية ووجدانية هائلة. تفجرها الى السطح مقدمة بسيطة ومباشرة. فمن بين ما يتكشف عنه : ان كل الاشياء بمسمياتها الاعتيادية ذات وجود هش قابل للتلاعب والتغيير بفعل الارادة البشرية. بالشكل الذي تضيع فيه المستحيلات وتتموه بحساب الممكنات. فالحقيقة ذاتها وكتعليل للموقف لا تكون كذلك ما لم تتثبت منها حواسنا ، وتتحقق منها عقولنا فيما بعد. الى هنا يكون ساليري قد اكتفى بهذه المساحة في الاستقراء الذي خص زمنه الماضي منذ بدايته في قوله (ولدت...) ليصل باستمرارية العد التنازلي الى هذه اللحظة العملاقة (الحاضر) بتاسيس تساؤل عرضي يشتمل على مجمل التطور النفسي الجديد والحالي بالنسبة له :

« مَنْ يقول ان ساليري الذي كان فخوراً
سيصير حسوداً حقيراً
افعى يدوسها الناس وما انفكت حية
تنخر الرمل ، والغبار واهنة ».

وينتج حتماً عن هذا التساؤل. قطع Acut بما يشبه الصمت ، لاستمرارية تدفق الايقاع الزمني الماضي الذي انفصلت وحدته قبل قليل فيما يبقى يمثل دلالة من دلالات اللحظة الحاضرة التي انتهى اليها ساليري والتي تحمل حسب تعبير (باشلار) كل الثقل الزمني. فلقد وضع شخصيته قبالته منفصلة ووقف ازاءها عاجزاً عن ايجاد ايما تبرير لحسده الذي تغذيه دوافع كثيرة ومتنوعة. وبهذا نكون قد استشرفنا (الانقلاب) الذي اعقب (التعرف) والذي سينتظر (التاثير) كعناصر اساسية توفير حبكة الماساة حسب تصنيف ارسطو ــ الحبكة من خلال الشخصية ــ وثمة في دائرة ذات ساليري المغلقة يحتدم الصراع بنتيجة الاعتراض على هبة السماء والسماء وحدها. على حين يكون موقع موزارت من هذا هو موقع العائل الوسطي لبلوغ ذلك الهدف. فلطالما اصطفت السماء موزارت في رفدها إياه بثروة الابداع. هو بالمقابل منتخب من قبل ساليري في الغاء وجوده. وبتحليل فلسفي



مجاور يدرك ساليري ان جسده الطبيعي معرض للزمن (استهلاك تدريجي ـ موت). على حين يكون موزارت في المنحى ذاته جنس من الاجناس الخالدة Immovtal Species ، ملاك متمتع بالابدية. وطبقاً لمستويات الزمن تنفرز امامنا ثلاث طبقات جنسية متعاقبة حسب التصنيف الميثولوجي مسحورةً في :

١ ــ الإله (الازلي المطلق) : مصدر العبقرية الإلهية.
٢ ــ الملاك (موزارت).
٣ ــ ابناء التراب (المحكومين بزمن قابل للانصراف).

وحسبنا ان لنا ما يدعم هذا الجانب التاويلي في اكثر من جانب ، اهمها. ان ساليري غالباً ما يضع موزارت بمصاف الملائكة بصورة اتهام. الى جوار توجيه لوحة للسماء كمصدر مسؤول عن عبقرية موزارت. بالاضافة الى شعوره بانقضاء زمنه :

انه اشبه بملاك
حمل الينا بضعة اغان من الفردوس
كي يثير فينا نحن ابناء التراب ،
توقاً بلا اجنحة. ومن ثمة يطير ! »

وبين الاختيارين السماوي والبشري تتضح الابعاد التي تقف وراء ما يمكن لساليري ان يحققه على وجه التحديد : .. منع تشريع مثل هذا القانون الالوهي الذي اصطفى موزارت دون الآخرين. فلقد ارتبطت وفي اكثر من موقع فكرة الابداع والعبقرية بالازلية والخلود ودحض الزمن الذي معه نبلى كاجساد طبيعية. وقبل هذا كنا على يقين من ان كل ما نستبقيه خلفنا من آثار وخلق وبصمات إنما بدافع الرغبة في البقاء وتعزيز ابدية الحياة ومقابل دحض فكرة الموت (روجيه غارودي — واقعية بلا ضفاف).

وفي هذه الاثناء التي تتبلور فيها فكرة القتل بوسيلة السم. يكون ساليري في اوج عنفوانه النفسي. واحتشاده الابداعي. فهي إذن وبتمثيل جديد ، مرحلة مخاض وكانما هو مهيا لولادة عمل ابداعي طارىء. ولسوف لا يتعذر علينا مع هذا التصور تمثيلها بـ « صرخة انا) تفضح رغبة ساليري في تقمص روح موزارت بميزات عبقريته ومجده. ويمكننا الاستفادة من الافتراض الذي يثبت اصابة ساليري بحالة من الانفصام الثنائي كمفتاح مناسب لحل العقدة التي ربطها فعلان متنافران ومنسجمان في ذات الوقت (الحب والقتل). الى جانب اجتلائها حقيقة انه وفي ظل تصاعد الفعل النفساني بصورة فعل داخلي. ومن ثم بروزه للسطح بصورة فعل خارجي مؤثر بالشخصية الاخرى. إنما يستوضح بذلك رغبة دفينة في الانتحار يعززها شعوره الدائم بالدونية والخيبة وتانيب الضمير :

« ها هو ذا السم (...) منذ ثماني عشرة سنة وانا احمله معي. بدت لي الحياة ومنذ ذلك الحين. لا تطاق على الاغلب (...) ما انقدت قط لهمسة الاغواء ، فما انا بالجبان ، مع اني احس بالاهانة عميقاً ، رغم حبي الزهيد للحياة.. بقيت اتوانى ، كم عذبني الظما للموت. ولم امت ! (...) لعل البهجة... وليلة الابداع تعرج لزيارتي...».

امل وحيد ذلك الذي يقطع ظماه للموت. متمثل بانتظار (ليلة الابداع). اما وقد اصبح الآن هذا المنتظر ، شيء في حقل المستحيل المتيقن من استحالته (تعرّف). بات من المحتمل عليه تشرّب الموت بطريقة ما (انقلاب). ومع استمرار تقادم الخط الدرامي الذي بدا الفعل خلاله مدبباً وعميقاً مثل ابرة منغرزة في قطعة اسفنج. يحدث بوشكين الالتقاء بين هذين الشخصيتين. فيصل موزارت — الى المشهد الذي احتله ساليري — بحافز من رغبته في ان يسمع رفيقه مشروع عمل إبداعي جديد.

ويصادف كحادث عرضي عازف ضرير يعزف في حانة (قوي دي سابيت). فيصطحبه معه بقصد مفاجاة ساليري بموضوع طريف يبعث على التسلية. وهكذا يبقى يضحك طيلة الوقت الذي يعزف فيه الضرير واحدة من مقطوعاته (دون جوان) بناء على رغبته. بيد ان ساليري اعتبر الأمر ضرباً من الاستهتار بقيم الفن وبخاصة فن موزارت :

« موزارت : امعقول الّا تضحك انت نفسك ؟

ساليري : لا.. لا اضحك حين يلطخ نقّاش بائس لوحة العذراء لرفائيل. لا اضحك حين يلحق مشعوذ حقير الهوان بدانتي ، بمحاكاة مضحكة.. اغرب من هنا ايها العجوز ».

يخلص تصديه هذا الى حقيقتين على مستوى عال من الاهمية. تؤكد الاولى ملامح شخصية ساليري وتركيزها بدلالة مفارقة الملامح الشخصية للآخر (موزارت). فالاول متزن وذو انضباط انفعالي متميز مع احتفاظه بقدرة جيدة في ادراك قدسية الفن. بينما يناقضه الآخر بما اوتي من خصائص. والحقيقة الثانية تفيد في ان عدم قبول ساليري للضرير بعزف واحدة من مقطوعات موزارت. يذهب الى تثبيت منزلة فنية رفيعة لموزارت بمقام لا يقل عن مقام (رفائيل) و (دانتي). وقمم الفن الاخرى.

وفي نهاية المطاف يضطرم الصراع في المنحنى الساليري المغلق بطريقة اتفاقية فذة. تتآلف فيها المتقاطعات في نقطة واحدة. وذلك عبر تحقيق نمط من التكامل السلوكي بين الاثنين. فما هو متوفر لدى الاول ينعدم وجوده لدى الآخر. مما يفقده التكافؤ توازنه في دائرة كل شخصية منفردة بين كفتي (الجهد) و (العبقرية). بينما يكون تبادلية الفرق الكمي بين الكفتين منشئاً للتقاطع المتحد او التضاد المنسجم وعلى المنوال التالي :

آ ـ الجهد ـــــ صفر٪ ـــــ ١٠٠٪
موزارت ساليري

ب ـ العبقرية ـــــ صفر٪ ـــــ ١٠٠٪
ساليري موزارت

■ الصراع بمشاركة الآخر :

لا يمكننا مطلقاً الاحاطة بشمول الصراع بين شخصيتين او اكثر في اي عمل درامي بمنآى عن استقراء ومسح لقنوات الصراع المحتدم ضمن دائرة كل شخصية مستقلة. ولعل من المفيد عزل البطل او الشخصية الاكثر حصة في الاستيلاء على فاعلية الفعل الدرامي. ومن ثم الشروع باجراء استبيان تفصيلي للدوافع او المحفزات التي تهيؤها للصراع او تهيء الصراع لها. وكمسلك اجرائي سينير لنا بالنتيجة اوسع رقعة من دائرة الصراع العامة المنعقدة

بين شخوص المسرحية اجمع ، ولان قانون الصراع الجمعي C ollective يكتسب اهميته القصوى من خلال تاسيسه قانون الحركة الفيزياوية والخارجية المتوفرة على الخشبة (إيماءة - خطوة - تشكيلات بلاستيكية.. الخ) فان دراسته تستوجب بسط نمط العلاقات بين الشخوص مع بيان خطوط ترابطها.

ومن انشغالنا السابق بشخصية « ساليري » يتضح انها تمثل الموضوع الكلي للمسرحية تمثيلاً صرفاً وتعادلياً. على حين لم يتحقق لموزارت اي دور عدا اضطلاعه بمهمة تحفيز واثارة وشحن ساليري ودفعه ضمن إطار الحدث باتجاه الفعل الموضوعي العام. بيد ان هذه النتيجة لا تقل من شان موزارت كشخصية مستقلة وقائمة بذاتها. وذلك لاعتبارات يفرضها التصميم الخاص الذي ابتنى وفقه الكساندر بوشكين معمار مسرحيته. فان ما يدعو للدهشة ان موزارت يدرك تمام الادراك ما يدور في خلد صديقه من تآمر خطير ، خارج حدود المباشر وعيه وبنمط ميتافيزيقي من التصور. اي بموضع عمله الابداعي الجديد (ترتيلة المقطوعة الجنائزية) التي يمثل مضمونها استبطاناً حياً للدور (الاجرامي) الذي هياه ساليري لنفسه. بالاضافة الى كونها تانيب حاد لضمير القاتل من خلال ضحيته ، بحساب التلميحات الذكية والاستفزازات التي تضمنتها المقطوعة :

تصور.. (شخص ما ؟).
ليكن هذا الشخص (انا).. انا ، ولكن اصغر مما عليه.
واحب بصورة معتدلة (لا بعنف). وانا بصحبته سيدة (او صديق) — هبه انت — انني منشرح. بغتة يمرق (شبح الموت). تحط (عتمة مفاجئة) او شيئاً من هذا القبيل..».

بهذا المعنى يكون الاثنان. وبتفاوت ادراكي واضح ، قد اشتركا في تحديد الزمان والمكان للقتل. فثمة الكثير من الدلالات التي اشارت وفي وقت مبكر الى ان الضحية تتلمس نهاية حتفها بطريقة رؤيوية تبرر سموها. وهكذا تفسّر احساس موزارت وقلقه على ترتيلة الموسيقى الجنائزية وسؤاله حول احد الأصدقاء (بو مارشيه) بينما إذا سهم شخصاً اولاً. مثلما نفسّر اهماله الكبير والعام من الحكاية التي اجتزئت منها الترتيلة الجنائزية :

« موزارت : اخبروني ان امرؤاً اتى ليراني. لست ادري لماذا ؟. فكرت طيلة الليل : مَنْ يكون هو ؟ وما الذي يريده مني ؟ جاء في اليوم الثاني ولم يجدني ثانية. وفي اليوم الثالث. بينما كنت العب مع ولدي على الارض ، نادوا علي. خرجت. انحنى لي باحترام. امرؤ ملفع بالسواد ، كلفني ان اضع ترتيلة جنائزية وتوارى. جلست في الحال وبدات اكتب. ومنذ ذلك الحين. لم يات إليّ المرء الملفع بالسواد. انني مسرور ، شعرت بالالم على مفارقة ابداعي. رغم الترتيلة الجنائزية قد تمت نهائياً ».

تقودنا هذه المداخلات الرؤيوية الى سؤال مهم ، هو : لماذا كتب موزارت مقطوعاته بهذا المنوال. وبهذا الحدث الذي يتحرش بمخطط ساليري ؟ كيف نفهم الترابط المنطقي بين حديّ (ساليري) و (المرء الملفع بالسواد) الذي طارد موزارت قبل وبعد كتابته المقطوعة المؤتمر بها ؟. ودون مواربة نقول ان مثل هذا الاشكال لا ينتظر منا اصابة معلوماتية. بقدر ما يستوجب ايجاد حل نفهم بواسطته



العمل بما ينطوي عليه من عناصر درامية ودراماتيكية. ومن اجل فهم صحيح يحسن بنا تعميق حقيقة ان كل شيء في المسرحية مكرس لخدمة ساليري. وان ليس لموزارت اي وجود إلّا فيما يؤمن الزخم الانفعالي والحركي للآخر. وهكذا الأمر بالنسبة للمقطوعة الجنائزية التي اصبحت من حيث الأهمية الموضوعية طرفاً ثالثاً توسط الشخصيتين.. نتحقق بهذه الصورة من ان ثمة في عموم مساحة المسرحية حقيقة واحدة. وهي الموسومة بساليري وما خلاه يسهم في تضخيم هذه الحقيقة وابراز دورها المضموني. واخيراً نستنتج : ان شخصية « ساليري » بطل تعبيري مثله مثل (الامبراطور جونز) و (الغوريلا) ليوجين اونيل. وعليه يكون الحس التعبيري والميتافيزيقي مستمداً من صلب الترتيلة الجنائزية التي جاءت بمثابة مساحة حلمية وتنبوئية تكثفت عندها الأحداث بصورة اكثر جمالية وادق موضوعية.

هامش :

قصدنا من الصفر في النسبة المئوية حسبما هو متعارف في معاملاتنا اي (صفر). بينما (الصفر) في الرياضيات الحديثة كمية غير معرفة إذا قسمت عليها كمية معلومة بالنتيجة تساوي ما لا نهاية.

محاضرات

محاضرتان في اتحاد الادباء

واصل اتحاد الادباء في العراق ، عقد اماسيه ، وقد جاءت معظم المحاضرات والندوات التي عقدها الاتحد واستضاف بها العديد من الادباء والكتّاب والمعنيين من مفكرين ومؤرخين ومثقفين ، جاءت متواصلة وغير منقطعة ولقد اشاد الكثير من متابعي ومحبي الاماسي ، بنشاط لجنة الاماسي في الاتحاد ، فقد جاءت المحاضرات والاماسي متنوعة وتدخل في كل الحقول والاتجاهات المعرفية.

فقد قدم الاتحاد امسية للدكتور خالد حبيب الراوي بعنوان (الدعاية.. قديماً وحديثاً) ، قدمه الأستاذ عبدالجبار داود البصري وادار الامسية التي جاءت كنموذج ممتاز للمحاضرات التي قدمت الفائدة البيّنة لمستمعيها من الحضور.

مما دلل على ان المحاضر قد تتبع مفهوم الدعاية عبر مراحل التاريخ القديم والحديث ، موضحاً الفروق الاساسية بين مفهوم الدعاية والتحريض والاشاعة والتبشير. ثم توسع المحاضر في محاضرته الى معنى الدعاية والاهداف المقصودة منها حتى مطلع القرن الحالي مروراً بالدعايات الاجنبية.

ثم قال في محاضرته : « ان الدعاية قديمة جداً قدم السياسة ويمكن تسمية الدعاية بحرب الكلمات وهي من الفنون الدقيقة وذات التاثيرات الخطيرة على شعوب الارض جميعها... ان الدعاية لا تعني بشكل دائم انها تقوم بتحريف الحقائق وتشويهها بقدر ما تقوم احياناً بنشر الحقائق لدعم وجهة نظر او قضية معينة.. وتخلص احدى الدراسات : الى انه سواء كانت دعاية القوتين العظميين تستند الى الحقيقة او الى الاكاذيب ، فان هدفها هو دعم استراتيجية معينة. وقد استخدمت المقالات والكتابات والروايات في ايام الحرب الباردة في شن الحملات الدعائية بين المعسكرين الكبيرين. ومن جملة الاعمال الادبية التي استخدمت في تلك الفترة : رواية جورج اورويل « مزرعة الحيوان » ورواية كوستلر « ظلام في الظهيرة ».

هذا وقد ساد المحاضرة جو من النقاشات والتعقيبات من قبل الحضور وقد اغنت تلك الملاحظات التي قدمها البعض من الحضور عمق المحاضرة ومناخها.

وبذات المستوى الذي تمتعت به محاضرة د. خالد حبيب الراوي ، جاءت محاضرة الأستاذ ماجد صالح السامرائي الموسومة بـ : « السياب والبحث عن البيت » فقد جاءت المحاضرة متزامنة مع الذكرى الثالثة والعشرين لرحيل الشاعر السياب وقد جاء في المحاضرة : « .. ان السياب منذ ان وجد نفسه مقتلعاً من المكان او مهدداً بالاقتلاع (من خلال الغربة والنفي) بدأ الاحساس بالعودة الى البيت ينمو في نفسه ويتكثف ، فإذا هذه العودة هي وسيلة مواجهة ، لما جابهه من تهديد تعددت وجوهه واختلفت مصادره.. ورأى المحاضر « ان السياب وهو يعيش هذه الاستمرارية مع البيت ومن خلال البيت كان يبثُ في كل شيء في المكان طاقات ذاتية وروحية : « انسحاب - دفاع » عن وجود - وإن كان وجوده الذاتي والانساني - في صورة اخرى تمثلت في التعبير عن يقين بالوجود كان قد تمركز في ما اختزنته ذاكرته من صور فبدا السياب وكانه يستعين من خلال ذلك قدرته على ان يبدأ الحياة ويواصلها ولو من خلال (واقع منها) و (ذكريات ذاهبة) وفي هذه المرحلة تلازمت عنده (رؤيا الحياة) و (رؤيا الزوال) على نحوٍ مدهش..

كما ساد المحاضرة جو من النقاشات التي اعطت المحاضرة حقها في تقصي معنى البيت بالنسبة لشاعر كبير كالسياب وقد اغنت معظم الملاحظات التي قدمها البعض من الحضور ابعاد المحاضرة وموضوعها من خلال اجابات الأستاذ ماجد صالح السامرائي في محاضرته القيمة.

◄ الاقلام

رسائل جامعية

البناء الفني في رواية الحرب..

تسيّر الحرب كثيراً من جوانب العطاء الانساني في مسارات جديدة لا يتاح لها ولوجها في ظرف آخر غير ظرف الحرب ، وتفرز ابداعها في الأدب والفن الذي يستمد من ظرفيتها ملامح خاصة ينحاز بها عن ابداع سواها من المراحل.

وبعيداً عن الجدل في اهمية ما يُكتب من ادب الحرب وطبيعة مستواه التعبيري وهل ان الحرب تفرز ادبها معها أمْ ان افضل ما يعبّر عنها هو ما سيُكتب بعد انتهائها ، لطبيعة ظرفيتها وما تفرضه من اساليب تؤدي الى ظهور نمط من العطاء الأدبي يتعامل بسطحية وبمظاهر شكلية مع حدث الحرب المتسارع ، فان حرباً مثل هذه الحرب المفروضة على قطرنا المناضل ، لها هذا الامتداد الزمني الطويل الذي دخل سنته الثامنة. لا يمكن وسم النتاج الادبي الذي كُتب خلال سنيها بما ذكرناه ، فلا شك في ان هذا النتاج الابداعي وعبر مسار زمني وفني متصاعد قد وصل الى مراحل متقدمة من النضج الذي استوعب آفاق الابداع الأدبي من جهة ، وطبيعة التعبير عن واقع الحرب وحالاتها من جهة اخرى.

وكان لابد من ان يحضى هذا النتاج الأدبي بعناية نقدية مناسبة تلاحق خطاه وتوثق مساراته. وهكذا تصدى اكثر من ناقد لدراسة الظواهر الفنية والمضمونية التي تهيا لأدب الحرب ان يكون عليها. سواء في مجال الشعر والقصة القصيرة والرواية.

وكان على الدراسات الاكاديمية الاّ تظل بعيدة عن تتبع ظواهر الابداع الأدبي زمن الحرب ، فهذه الدراسات قادرة على الوصول الى نتائج علمية موضوعية

دراسة نقدية اكاديمية

● علي حداد حسين

بما يتوفر لها من مناهج بحث خصبة ودقة علمية تقوم على أُسس البحث الرصين الذي ياخذ من صاحبه جهداً وزماناً وصبراً.

ولا شك في ان رواية الحرب وهي النتاج الأدبي الأوفر حظاً من حيث عدد النماذج ومستواها الفني وشمولية آفاقها في ملاحقتها لتجربة الحرب ومساراتها واستلهام الحرب كثيمة اساسية فيها، ظلت بحاجة الى دراسة اكاديمية حتى بادر الناقد (عبدالله ابراهيم) الى اختيار رواية الحرب موضوعاً لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي من كلية الآداب بجامعة بغداد، فكانت دراسته الموسومة (البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ١٩٨٠ ـ ١٩٨٥).

وبدءاً يمكن تثبيت عدة ملاحظات صغيرة. فقد حدد الباحث لدراسته هذه فترة زمنية تستغرق سنوات خمس من عمر الحرب المفروضة. ويتبادر الى الذهن ان هذه فترة قصيرة دراسة اكاديمية يفترض فيها غالباً تحديد امتداد زمني اوسع يوفر نتاجاً ادبياً اكثر عدداً وتنوعاً، ليكون التقصي العلمي شاملاً وموضوعياً. ولم يكن ذلك غائباً عن بال الباحث ولكنه انطلق من ادراك لحقيقة ان هذه الدراسة التي قام بها لا تخضع نفسها للمنظار الزمني بقدر ما يكتنفها من مقياس فني تهيأ له ان يتلمسه من خلال ملاحقة عدد كبير من الروايات التي تقصى آفاقها، والتي نافت على سبع وخمسين رواية، انصب جهده على دراستها من جوانب متعددة.

وقد نص الباحث في عنوان اطروحته على انه يدرس البناء الفني في الرواية العربية العراقية، مبعداً عن الذهن ما يمكن ان يراوده من تساؤل عن نوعية الروايات التي يدرسها، ناصاً على انه يدرس الرواية التي كُتبت باللغة العربية، وهو على بينة ان هناك روايات كُتبت بغيرها. فضلاً عن انه اخرج الروايات التي كُتبت بالعربية لكتّاب من غير العراقيين، وقد اشار الى بعضها.

تتكون هذه الدراسة الأكاديمية الجادة من مقدمة وتمهيد نظري وفصول أربعة وخاتمة. وفي المقدمة حدد الباحث مبررات اختياره لموضوعه التي لم تقم على رغبة شخصية مجردة بل ان الدافع الحقيقي وراء هذا الاختيار الاحساس النقدي لديه بان هذه الظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية، وانها سوف تترك اثراً كبيراً في مسيرة الرواية العربية في العراق. ولابد من مواجهتها ودراسة أبرز سماتها الفنية ومحاولة وضعها في المكان الذي يجب ان تكون فيه ولن يكون ذلك ممكناً دون تخصيص دراسة موسعة لها، لا تتقيد بمعطيات الظرف التاريخي المتغير، إنما تذهب مباشرة الى اهم الحقول الفنية فيها: وهو البناء الفني وما ينطوي عليه من دلالة إبّان هذه المرحلة المهمة.

وحدد الباحث منهجاً علمياً لدراسته اصطلح عليه (منهج الاستقراء الفني) الذي وجده يستند على الخطوات الاجرائية:

آ ــ جمع المواد المراد بحثها باتباع وسائل تفرضها طبيعة البحث، وتنظيم هذه المواد بحسب علاقتها بموضوع البحث.

ب ــ تأمل هذه المواد تأملاً مجرداً وتشخيص قرائن الاقتراب أو الافتراق فيما بينها.

جـ ــ استنتاج المحور الأساس الذي يربط هذه المواد.

د ــ تركيب المواد هذه بحيث تكون موضوعاً قابلاً للبحث.

هـ ــ وصف المواد المركّبة بوصفها ظاهرة محددة.

و ــ كشف دلالتها وتاويلها.

ولا شك في ان الباحث وهو يحدد هذه الخطوات كان موقناً انها تعتمد على تصور منهجي متكامل، يرى ان الظاهرة الفنية قيد البحث تتكون من مواد قابلة للتغيير والتاويل. وعبر هذا التصور الذي قاده اليه المنهج الذي ارتضاه لدراسته مستعيناً بقراءات واعية للدراسات النقدية في مجال الرواية، خلص الباحث الى ان الرواية تقوم على عناصر فنية اربعة، هي: الحدث والشخصية والزمان والمكان، وان هذه العناصر تمتلك حضوراً دائماً وفاعلاً في الفن الروائي، وان لها وظائف محددة وتقوم فيما بينها علاقات متبادلة ينتج عنها بناء النص الروائي.

عقد الباحث بعد المقدمة مدخلاً نظرياً حدد فيه الأسس التي يستند عليها في دراسته، موضحاً فيه مفهومه للبناء الفني في الرواية عامة، متوصلاً ــ ومن خلال استعراض عام للتيارات النقدية ــ الى هيمنة مقتربين اساسيين في النقد هما: « المقترب الخارجي للنص الأدبي » و « المقترب الداخلي للنص الأدبي ». وبعد ان عرض الباحث لابرز الكشوفات التي توصل اليها كِلا المقتربين، وجد انهما، وفي كثير من طروحاتهما النقدية، يقومان على مبدأ (المصادرة) ويتعاملان مع النص الأدبي بوساطة احكام سابقة جاهزة. وقد حاول الباحث ان يستفيد مما يراه جديراً بالاهتمام من طروحات هذين المقتربين النقديين،

وان يحدد في ضوء ذلك وظيفة النقد ، فإذا كان الادب عالماً متخيلاً تذوب فيه مكونات العالم الحقيقي ، وتتخلق فيه مكونات آخر بوساطة دالات لغوية ، فان وظيفة النقد ان ينظم تلك الدالات ويستقريها لوصف ذلك العالم وفهم بنيته واستكناه دلالته.

وبعد ان فرغ الباحث من تمهيد الارضية النظرية لبحثه ، انطلق في اجراء دراسة تطبيقية تقصى فيها خصائص العناصر الفنية الاساس في العمل الروائي الذي كُتب عن الحرب ، فعقد لهذا الغرض ثلاثة فصول ، خصص الاول منها لدراسة (بناء الحدث والزمان في رواية الحرب) وقد توصل الى استحالة الفصل بين الحدث والزمان ، لتداخلهما بصورة لا تتيح للباحث ان يتامل احدهما إلا في ضوء الآخر. وقد كشف استقراؤه لطبيعة ترتيب الحدث في الزمان عن وجود اربعة ابنية للحدث في رواية الحرب ، اصطلح عليها تبعاً لصفاتها الزمنية :

١ ـ البناء المتتابع : ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان ، وهو من أقدم أبنية الرواية ، ويعرف عادة بالبناء التقليدي. وقد رصده الباحث في اكثر من عشرين رواية من روايات الحرب ، درس منها رواية (الفصيل الثالث) لجاسم الرصيف ، و(اعداد المدفع) لهشام توفيق الركابي ، و (ايام الكبرياء) لمحمد احمد العلي.

٢ ـ البناء المتداخل : ويقصد به تداخل الوقائع في الزمان دون الاهتمام بترتيبها وتتابعها ، كالذي نجده في روايات جيمس جويس ومارسيل بروست . وقد اشار الباحث الى اكثر من اربع وعشرين رواية من روايات الحرب ، استخدم فيها هذا البناء ، درس منها : (مكابدات عبدالله العاشق) لعبدالخالق الركابي و (وشم الدم على حجارة الجبل) لمحسن الخفاجي ، و (هكذا الرجال) لمكي زبيبة.

٣ ـ البناء المتوازي : ويقصد به توازي الوقائع في الزمان ، وقد اشار الباحث الى سبع روايات اعتمدت هذا البناء ، درس منها رواية (بوابة البحر) لرياض الأسدي.

٤ ـ البناء المتكرر : ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان. وهو البناء الذي تتعدد فيه رواية الحدث الواحد تبعاً لتعدد الرؤى. وقد مهد له وليم فولكنر في (الصخب والعنف). ويلاحظ الباحث ان هذا البناء لم يستأثر باهتمام كبير من الروائيين العراقيين لجدته وصعوبة اعتماده ويشير الباحث الى اربع من روايات الحرب اعتمدت هذا البناء ، يدرس منها : (كثير من العشق.. قليل من الغضب) لمحمد عبدالمجيد ، و (القمر الصحراوي) لعائد خصباك ، و (غرب الكارون) لاسماعيل شاكر ، و (صخب البحر) لعلي خيون.

ففي الفصل الثاني الذي درس فيه الباحث (بناء الشخصية في رواية الحرب) يتوصل الى ان الشخصية تقوم على ثلاثة اركان اساس ، اعتمدت بوصفها عناصر التشخيص لها وهي : الملامح الخارجية ، الفعل القتالي ، الملامح الفكرية وقد تضافرت هذه الاركان فتمخضت عنها شخصية تتميز بملامح خاصة في الادب الروائي ، اصطلح عليها (النموذج المحارب). فحين يطرح في الملامح الخارجية التصور العام لهيأة هذا النموذج من قوة جسمانية واندفاع ومواجهة للصعاب والتكيف مع ظرف الحرب ، فان الفعل القتالي يجسد البعد الاساس في بناء كيان هذه الشخصية وفعلها في الرواية عبر العمليات العسكرية وخوض المعارك وانجاز الواجبات بقدرات متميزة. وترتبط الملامح الفكرية الخاصة للشخصية المقاتلة بوعي خاص بالحرب ينطوي على موقف وطني وقومي وانساني ، بما يطرح اكثر من نمط من الشخصيات المقاتلة ، رصد منها الباحث الشخصية العادية التي تمتلك وعياً خاصاً ، يتبين من خلال افعالها وعلاقاتها مع الشخصيات الاخرى ، دون ان يكون وعياً استعراضياً مقصوداً لذاته ، بحيث يكون منسجماً وبناء الشخصية ، والشخصية المثقفة التي تسفر عن افكارها ووعيها بوساطة الاعلان الصريح عن اهتماماتها الفكرية.

وخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة (بناء المكان ودلالته في رواية الحرب) آخذاً في ذلك مستويين من الدراسة : استقرائي ـ وصفي ، اعتمد على تحديد ابرز سمات المكان في رواية الحرب ، فكشف عن مكان اصطلح عليه (المكان غير الآمن). اما المستوى الآخر فهو (دلالي) يكشف عن دلالة المكان في رواية الحرب وتاثيره في الشخصية والحدث والزمان. ولقد بينت دراسة خصائص المكان ودلالته ظهور مجموعة صفات تميز بها المكان في رواية الحرب فهذا البناء لم يكن على مستوى واحد من التفصيل والدقة والتطابق الكامل في الدلالة. ويعود هذا الى طبيعة الاعمال الابداعية التي لا يمكن ان تتماثل تماماً في تقديم وصف كامل للامكنة فيها. فضلاً عن ان تعدد الامكنة في رواية الحرب فرض تنوعاً في معالمها.

بعد ان استكمل الباحث وصف العناصر الفنية في رواية الحرب وكيفية بنائها انتقل الى مستوى آخر من الدراسة ، فوضع فصلاً رابعاً خص به (السرد والبناء في رواية الحرب) بادئاً بتحديد الوظيفة البنائية للسرد ومفهومه ، منتقلاً الى اساليبه التي وجدها متمثلة في اسلوبين هما : السرد الموضوعي والسرد الذاتي. وحين تعرض الى الوسائل المستخدمة في اسلوب السرد ، تطرق الى الوصف والحوار بوصفهما اهم وسائل السرد في بناء العناصر الفنية .

جولة في مرسم كرستوف فتسل

● ترجمة : رسمية منور هاشم

يعد الفنان كرستوف فتسل واحداً من ابرز الفنانين الالمان من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد حظيت اعماله في المعارض الدورية الالمانية الاخيرة باعجاب عشاق الفن وباهتمام النقاد. ولد الفنان التشكيلي كرستوف فتسل عام ١٩٤٧ ، واكمل الثانوية في برلين عام ١٩٦٥. وفي العام ذاته تطوع للعمل في معهد الفن التطبيقي في برلين لمدة سنة واحدة. درس في اكاديمية الفنون البرلينية من عام ١٩٦٦ ولغاية ١٩٦٨ فن الرسم على يد الفنان چي رشتر ، وفن النحت على يد الفنان سي تيمه. ثم انتقل للدراسة في جامعة درسدن حيث درس الفن على يد البروفسور كوهنر والبروفسور مروستسنزكي حتى عام ١٩٧٣ وتدرب ثلاث سنوات على فن الحفر والنقش (الكرافيك) مع البروفسور آيزل وحصل على شهادة الدبلوم في آب عام ١٩٧٤. واشتغل مدة ثلاثة اشهر في ورشة مجمع الفنون العامة في درسدن ، وهذه الورشة عبارة عن معرض دائم لنتاجات الفنانين الرواد.

يعمل كرستوف فتسل حالياً استاذاً مساعداً في قسم النحت التابع للمعهد العالي في درسدن. ويسكن مع زوجته وطفليه في مدينة بورنش قرب درسدن.

وما زالت لوحته الموسومة « تربتكون » معلقة على احد جدران جامعته وهي تعد من باكورة أعماله.

في معرض الفن التاسع للفنون التشكيلية والتطبيقية في درسدن حققت لوحتاه « الرئيس القتيل » و « بعد





المقامرة » نجاحاً كبيراً.. وقد نالت اعماله في هذا المعرض اعجاباً كبيراً ، تحول الى تظاهرة اعلامية كبيرة. ففي اطار مجموعة الاصوات النقدية التي امتدحته في المانيا الديمقراطية امتزجت مع هذه الاصوات اصوات اوربية أخرى لصالحه ، وكتعبير عن هذا الاعجاب المتفجر باعماله فقد ظهرت اصوات فنية نقدية تناولت اعمال وتطور هذا الفنان في البرنامج الاذاعي تحت عنوان « كرستوف فتسل والحداثة في الرسم ».

لقد ادرك الفنان فتسل في وقت مبكر من مسيرة تطوره الفنية ، ادرك في نفسه القدرة والكفاءة على انجاز اعمال فنية معبّرة ، عن الواقع والطرح الموضوعي في افكاره التي جسدها في لوحاته. وهو يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة التزام الفنان بمبادىء الاخلاص الفني والانساني في العمل ، ويركز على المتابعة والمعرفة حيث يقول : « ان الموضوعية والدقة في العمل متلازمتان بعضهما ببعض ، ولو اراد الفنان ان يسعى وراء الشهرة فيجب ان يكون واضحاً في طرحه وبلا غموض وان يكسب ثقة الجمهور ».

إن شهادات الاعتراف بقدرة هذا الفنان الشاب وموهبته يعد برهاناً وتاكيداً واضحاً على نجاح برنامجه الفني المستقبلي والبعيد المدى ، وهو يرى ان النجاحات الكبيرة والمبكرة للفنان يجب ان لا تكون عبئاً ثقيلاً عليه وتولد لديه شعوراً مقبضاً لتحقيق نجاح مفروض منذ بداية طريقه.

تعد لوحة « آليندي » من اللوحات البارزة للفنان كرستوف فتسل وقد استغرق العمل بها (٤٥) يوماً وبصورة متواصلة. اما لوحته الشهيرة الاخرى « القتيل » فهي الاخرى من الاعمال المتميزة لهذا الفنان الشاب ، حيث ابرز فيها التوتر والقلق النفسيين اللذين يمكن ملاحظتهما من خلال الانسجام والتضارب اللوني ، حيث انه

استطاع ان يجمع في هذه اللوحة البساطة والفخامة في اقصى تناقضاتهما. ويظهر هذا التناقض ايضاً في عمل آخر يمثل كرسياً فخماً والى جانبه يصوّر الرئيس القتيل « سلفادور آليندي » وهو في حالة من الحيرة والارتباك. يروم الفنان من خلال عرض هذا التناقض دفع المشاهد الى التامل والتعمق في لوحاته للوصول الى معلومات منطقية وتاريخية. وهذه اللوحة ترمز الى حركة مقاومة الشعب الشيلي ضد العنف الفاشستي ، وبذلك يريد الفنان كرستوف فتسل عبر افكاره هذه تسليط الضوء على الاضطرابات والتوترات المشحونة بها لوحته المذكورة.

إن مبدا العمل الذي اعتمده كرستوف فتسل يتطابق مع افكاره ، فهو قد استطاع ان يوظف في لوحاته الانسجام اللوني

— استخدام الألوان الداكنة والفاتحة — للتوصل الى عملية التجسيد لشخوصه.

اما التناقض بين مكونات الصورة المرسومة بلمسات سريعة وبين بعض اجزاء الصورة المرسومة بشكل تفصيلي دقيق فانه يشكل بالنسبة له قضية غير محسومة لحد الآن.

وقد تميز فتسل بالصبر وقدرته على ملازمة العمل اسابيع طويلة دون كلل او ملل. وهو يريد من الناظر او المشاهد ان يوضح موقفه الخاص من خلال مواجهة موضوعاته الفنية المصورة ، ويحاول دائماً استغلال قدرته الفنية والروحية وتطويرها.

وقد جاءت دراسته مع الفنان فرتس ايزل مطابقة تماماً مع الطبيعة الفنية للشاب الرسام. وهو يتحدث عن اساتذته باحترام كبير ويتحسس ازاءهم بالقدرة الهائلة المتفجّرة عن موهبته الابداعية التي يمتلكها في فن الرسم. وليس اخيراً فقد تعلم من اساتذته التكوينات الفنية المعتادة من مجرى الحياة اليومية الاعتيادية باعتبارها المرئيات غير المالوفة في فن الرسم. ويقول عن اساتذته : « انا لست معجباً باساتذتي الكبار لكونهم دقيقين في فنهم وإنما لبراعتهم الفنية القوية وثقتهم العظيمة بالنفس اضافة الى اسلوبهم الفني الرائع ».

ولهذا الفنان جداريات انجزها بطريقة مثالية ، وهي تمثل ابداعه الفني المتميز. ويتمتع فتسل بمخيلة رائعة جداً وذاكرة فذة امتازت بها لوحاته.

وقد وظف هذا الفنان القدرات والطاقات الطبيعية للانسان في جدارياته. ان رسام الجداريات هذا يبدا ضربة فرشاته الأولى على اللوحة بمعالجة الافكار الأساسية الشكلية والباطنية لمواضيعه ، وهكذا يركز على تقديم (محاضرته بلغة الرسم). ويمتلك فتسل قوة التصوير البصرية التي تشكل بالنسبة له قوّة مغرية : « انه يرسم ويخطط انطلاقاً من مخيله على سبيل المثال ظهور الأجساد العارية على الساحل ، وهذا النوع من الرسم تكون جوهره ومواضيعه عامل الطبيعة ». ولهذا فان اغلب هذه اللوحات مستوحاة من عالم الطبيعة. وعملية نقلها كانت دقيقة جداً.

والظاهر ان فتسل كان واعياً ومحدقاً لاخطار موهبته ، فهو يتامل ومثلما قال : « تعتبر الطبيعة النهر الذي لا ينضب والمتبرع الدائم والمزوّد بالافكار لاستمرارية العمل ».

والى جانب هذه المشاهد التي تولد لديه بصورة تلقائية وبدون الطلب اليها او الامر برسمها ، تُعلّق في مرسمه الشخصي بعض الأعمال الأخرى تحمل افكاراً مختلفة ، منها على سبيل المثال نساء حوامل في الشهور الأخيرة ، اشخاص مع عوائلهم ، رجال عراة واخيراً – كصورة معتادة ويومية – هي مجموعة من الأشخاص محتشدين وقوفاً في احدى الحافلات.

☐ رسائل ثقافية

البحرين

فعاليات الأسبوع الثقافي الجزائري في البحرين

العلاقة بين الاقطار العربية لا يمكن ان تتوطد بالشكل الذي نحلم به ان يكون إلّا إذا كانت هناك الكثير من العلاقات وعلى شتى المستويات ، من هنا تاتي الاسابيع الثقافية وتبادلها بين الاقطار العربية كاحد المؤشرات على طريق التبادل الثقافي والفني. وإن كانت هذه الأسابيع ليست بالمستوى الذي نحلم ، ولكنها تظل بفعالياتها تؤكد العلاقات الفنية وتوسيع رقعتها بحيث تكون على شكل مهرجانات دورية.

من هنا ، كانت فعاليات الاسبوع الثقافي في البحرين والذي جاء في اطار مشاركة الجزائر في احتفالات العيد الوطني في البحرين والذي استمر لمدة اسبوع.

وقد تضمن الأسبوع الكثير من الفعاليات واقامة معرض للفنون التشكيلية والذي احتوى على الكثير من المنمنات والرسم الزيتي والزخرفة والخط العربي الى ندوات حول القصة في الجزائر والشعر في الجزائر وامسيات شعرية في اكثر من مكان ، اضافة الى اللقاءات التي تمت بين ادباء البحرين وادباء الجزائر ، حيث نوقشت في اتحاد الادباء والكتّاب اشكالية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية واختلاف الآراء

● من : علي الشرقاوي

حوله ، وتحاول ان نقتطف شيئاً من محاضرة د. عبدالله الركبي حول الشعر في الجزائر ، خاصة وان الركبي استاذ للادب في جامعة الجزائر وله ثلاثة عشر كتاباً حول الادب في الجزائر يقول د. الركبي ان النهضة الادبية في الجزائر قد ظهرت منذ بداية هذا القرن لظروف وعوامل سياسية واجتماعية وثقافية عديدة. وإذا كانت هذه النهضة قد تاخرت الى ذلك الوقت فان الاحتلال الاجنبي لبلادنا كان هو السبب الرئيسي في هذا التاخر نتيجة محاولته القضاء على الطابع الوطني والقومي وجاء القرن الحالي الذي هو قرن العلم والتقدم فبدأت بوادر النهضة الادبية والثقافية عامة نتيجة عوامل كثيرة منها اليقظة الفكرية والسياسية الى جانب انتشار الدعوة الاصلاحية الى إحياء التراث واللغة والدين مما ادى الى العناية بإحياء الشعر خاصة باعتباره التراث الذي يتمتع بتقاليد عريقة في ادبنا العربي منذ فجره ومن ثم اصبح لسان الحركة الاصلاحية المعبّر عن اهدافها. وهناك عوامل الاتصال بين الجزائر والمشرق العربي من جهة وبينها وبين جيرانها في المغرب العربي من جهة اخرى فقد كانت الجزائر رغم الحواجز القوية التي نصبها الاستعمار بينها وبين باقي اجزاء الامة ، تسعى دائماً لتبقي على هذه الصلة قوية ومتينة وكان الحنين الى الاقطار العربية الشقيقة يداعب احلام الجزائريين دوماً وقد هاجر منهم الكثيرون كما هو معروف الى الحجاز ومصر وتونس وغيرها والتحق الكثيرون ايضاً بالازهر الشريف وبجامع الزيتونة وبالقرويين طلباً للعلم الذي حرموا منه في بلادهم.

واكد د. الركبي على انه يمكن رصد الخط العام لهذا الشعر منذ العشرينات بمحاور ثلاثة تتضمن جزئيات وتفاصيل كثيرة هي المحور الوطني ، المحور العربي الإسلامي والمحور الانساني العالمي ، اما من حيث الزمن فانه تطالعنا عند دراستنا لهذا الشعر ثلاث مراحل واضحة هي : مرحلة النهضة ، مرحلة الثورية ومرحلة ما بعد الاستقلال.

وقال : ان الشعر في مرحلة النهضة ارتبط بالاصلاح كفكرة اولاً ثم كحركة ثانياً. وإذا كان الباحثون يؤرخون لنهضة الشعر بعام ١٩٢٥ فهو العام نفسه الذي ظهرت فيه اول صحيفة لجماعة المصلحين باسم (المنتقد) التي رفعت شعار الفكر الاصلاحي. وفي هذه الفترة خرجت بعض الاصوات الشعرية التي كان لها دور في الحياة السياسية والادبية واهتموا بالدعوة الى اليقظة والنهوض والتحرر من قيود الجهل والتخلف والاخذ باسباب الرقي والتقدم ومنهم رائدا الشعر الجزائري الحديث محمد العيد ورمضان حمود ومحمد السعيد الزاهر والشيخ عبدالحميد بن باديس.

وفي يوم الثامن من مايو سنة ١٩٤٥ وقعت المأساة الكبرى في حياة الشعب الجزائري، في يوم واحد قتل من ابنائه ما يزيد عن ٤٥ الف قتيل سقطوا شهداء برصاص فرنسا الغاشم وكل جريمتهم انهم خرجوا يتظاهرون منادين بحقهم المشروع في الحرية والاستقلال رافعين علمهم الوطني بعد ان وضعت الحرب العالمية الثانية اوزارها. وكان هذا الحادث نقطة فاصلة في حياة شعبنا اكدت له ولقادة الحركات الوطنية انه لم يعد سوى طريق واحد هو الكفاح المسلح.

ولم يكن تعبير الشاعر الجزائري عن الثورة تعبيراً عاطفياً بل ان بين اهدافها ومراميها في استرجاع السيادة والحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية التي هي عربية في انتمائها ، وان ذلك كله لا يتحقق إلاّ بالكفاح المستمر الذي لن يتوقف إلاّ بالنصر المؤزر.

ومن الجانب الفني وجد مع الثورة تيار الشعر الحر الى جانب الشعر العمودي وانشا الشعراء قصائد تعبر عن الواقع النضالي في هذا القالب الجديد والواقع ان انطلاق الشعر الحر مع الثورة له مغزاه لان الثورة اساساً تهدف الى التغيير في بنية المجتمع. تغيير الواقع نحو الافضل والاروع.

ومن الاسماء التي اشتهرت بكتابة الشعر محمد الصالح بادية وبلقاسم خمار وبلقاسم سعدالله. يقول بادية معبراً عن انطلاق الثورة مستخدماً رموز الطبيعة :

مثلما ينهل صبح في كهوف معتمه
مثلما ينسكب الالهام في عقم العقول
مثلما يولد في التيه اخضرار بعد موت
أو أفول
مثلما يوجد ليل الضلالات رسول
مثلما يكشف عن وجه إله بعد كفرٍ أو
ذهول
تفلت اليوم اختلاجاتي رياحاً وسيول
أولد اليوم مع الشمس
مع الزهر
مع الطير يغني للحقول.

ثم يتحدث د. الركبي عن الشعر بعد الاستقلال حيث ظهر جيل جديد من الشباب اتجهوا في موضوعاتهم نحو الواقع الجديد ومعطياته وقضايا المجتمع والفرد الجزائري فتحدثوا عن دور العامل والفلاح في التنمية والتسيير الذاتي للمؤسسات وغيرها من الموضوعات المستجدة ويمكن ان نميز بي هذا الجيل وبين من سبقوه بانهم اهتموا بالحرية السياسية اكثر من غيرها لذلك نجد النبرة الخطابية واضحة في شعرهم بوجه عام لان التغني بالحرية والاستقلال كانت تدافع بالشعر.

وهناك نماذج كثيرة اتسم بعضها بالغموض مما يجعل فهمها صعباً على المتلقي العادي يقول عبدالعالي رزاقي :

كحلوا جفني بضوء الشمس

امتدّ مع المعول والمحراث والفأس
الى احشاء هذي الأرض
دفئاً وحناناً.

ويقول حمدي بحري :
احبك
كوني غصوناً على شفتي وجفوني
وكوني سنابل قمح
تباشير صبح

وغير هؤلاء الشعراء ظهرت اسماء كثيرة تكتب الشعر الحر مثل علي حسن اكيلال ، احلام مستغانمي ، جروة وهبي ، احمد زتيلي ، نادية نواصر ، عياش يحياوي ، كذلك ظهرت محاولات في قصيدة النثر.

تقول زينب الاعوج :
ما غاب عني وجع الأولاد وعيني
وغابة صدري المزروعة بالأحلام
وأشياء صغيرة ، ختمت على دم القلب
لحظة الولادة
نحن للحب ، وللحب ما زلنا نصلي ونغني
ونموت.

اما الشاعرة ربيعة الجلطي فهي تقول في احدى قصائدها :
احمليني بكفك المخضب
في موعدك الزاهر ايتها الشمس
خذيني وردة بثوبك القاني
واسحبي مثلما يشحب البدر

وهذا يدل في الحقيقة على ان البيئة الأدبية بدأت تنفتح على تجارب مختلفة واسهمت في تطور اللغة من ناحية والصورة الأدبية من ناحية اخرى نتيجة تنوع الثقافات بالنسبة لهذا الجيل الشاب واطلاعه على نماذج شرقية وغربية والاستفادة من الثقافة المعاصرة ، نوّع في تجاربه شكلاً وموضوعاً ومضموناً وهو يواصل التجريب باستمرار.

وفي نهاية محاضرته يستخلص د. الركيبي بأنه يمكن القول بأن الشعر الجزائري المعاصر يسير الآن في خطين متوازيين وليسا متناقضين من حيث الاهتمام بالواقع هما الخط العمودي وخط الشعر الجديد بتجاربه المختلفة.

« دون جوان » على المسرح الأوربي

● اميرة فيصل

يعد دون جوان من اكثر الشخصيات المسرحية ظهوراً على خشبة المسرح الأوربي والعالمي وذلك منذ عدة قرون ، بالتحديد منذ ان ظهرت هذه الشخصية لاول مرة على خشبة المسرح في النصف الأول من القرن السابع عشر في إسبانيا. المدهش في هذه الشخصية المسرحية لا يكمن في ديمومتها عبر هذه الفترة الزمنية الطويلة وإنما في تطورها الذاتي تطوراً متناسباً مع كل عصر وبيئة ومرحلة تاريخية ، هذا التطور الذي قلما شهدته شخصية أدبية أو مسرحية اخرى.

قد يتبادر الى الذهن القول وماذا إذن مع شخصية أوديب ، ميديا ، بروميثوس وغيرها التي ولدت قبل بضعة قرون وإنما قبل اكثر من الفي عام ، الا يزال هاملت وماكبث يواصلان الظهور كل يوم هنا وهناك في انحاء مختلفة من العالم ؟ نعم ، لقد اصبحت هذه الشخصيات خالدة وان المتفرجين لم يملوا معايشة هاملت في ازمته وغيرة ميديا التي دفعتها الى قتل ابنائها وخيبة « الملك لير » المُرة بسبب تنكر بناته ولكن دون جوان لم يكن صورة تاريخية وإنما شخصاً واصل العيش عبر كل القرون اضافة الى ظاهرة اخرى رافقت حياته الطويلة هذه وهي قدرته على التحول والتبدل : فدون جوان في القرن العشرين ليس هو دون جوان الاسباني الذي ولد في القرن السابع عشر ومن المتمع التامل في فكرة هل سيتعرف خالق « دون جوان » الأول عليه وهو يراه على خشبة المسرح في مسرحية جورج برنارد شو (الانسان والانسان الاعلى) مثلاً.

هذه الصفة المميزة لشخصية دون جوان جعلته موضوعاً لبحث الباحثين والدارسين في المسرح ، الادب ، الفلسفة ، الفلكلور واخيراً علم النفس ، إذ ان كلاً من هؤلاء وجد في شخصية دون جوان مفتاحاً للاجابة على الكثير من الأسئلة التي لا تتعلق بدراسة ظاهرة مسرحية بحتة وإنما تتجاوزها الى دراسة للسلوك والشخصية الانسانية في علاقتها مع المجتمع وانعكاس ظاهرة التغير الاجتماعي والزمني عليها.

دون جوان وفاوست يحملان نقاط تشابه عديدة. ويمثلان في الجوهر شخصية واحدة وإن كانا يحملان وجهين مختلفين. الباحثون يرون في هاتين الشخصيتين تمثيلاً وانعكاساً للروح والوعي الأوربيين في بداية العصر الحديث ، انهما تمثيل لتلك الروح التي بدات منذ القرن الخامس عشر بالخروج من بيئتها الى الخارج لاكتشاف العالم والتي لم تعد تكفيها حدود البلد الذي ولدت فيه وإنما بدات بالتطلع الى آفاق بعيدة وانماطاً تخالف المألوف في المحيط الذي توجد فيه مدعومة بروح المغامرة وحب السيطرة وكذلك سيادة التفكير العقلاني ، الثورة على الدين والتقاليد ، رفض كل القوى الميتافيزيقية والإيمان بالفرد وحده وقدراته التي لا حدود لها. هذه المواصفات التي تكمن في هاتين الشخصيتين تحمل ايضاً تفردها الخاص ففاوست ودون جوان ليسا كما هو الحال دائماً في الادب والمسرح تمثيلاً وانعكاساً للماضي والحاضر وإنما استجلاباً وانعكاساً للمستقبل ، لما سياتي وليس لما مضى. ثورة دون جوان وفاوست على القانون الإلهي والاجتماعي ، وعيهما الذي لا حدود له بالذات وطلبهما

الذي لا حدود له ايضاً للمعرفة والمتعة تجعل منهما نمطاً لانسان العصر الحديث ، فالانسان المعاصر يتعرف على مشكلاته الذاتية فيهما ، انهما رمزان للتجبر والاعتزاز بالنفس ، الانفلات من كل العوائق والمحرمات التى تطبع شخصية الانسان المعاصر.

من المؤكد ايضاً ان شخصيتي دون جوان وفاوست نابعتان من التقاليد الفكرية المسيحية إلاّ انهما تجاوزتا تلك التقاليد وطفرتا عليها.

شخصية دون جوان كانت دافعاً لا يهدأ للباحثين للتوصل فيما إذا كانت هذه الشخصية حقيقية ولها وجود تاريخي وهو امر ظل صعباً الوثوق منه بعكس شخصية فاوست التاريخية لعصر النهضة والتي ظهرت لاول مرة متجسدة في شخص حقيقي من مدينة شبونهايم في المانيا في عام ١٥١٥ والذي كان يدعى جوهانس ترتيميوس فاوستوس وكان يُقال بانه عالِم ، طبيب ، جراح ، فلكي ، فيلسوف ، ساحر. وقد ظهرت عدة تقارير من اشخاص التقوا به في اماكن مختلفة في اوربا وبعد موته تحولت حياته وآثاره في منتصف القرن السادس عشر الى اسطورة حيث روي انه باع نفسه للشيطان الذي اعطاه الشباب والعلم والذي اتفق معه على ان ياخذه اليه بعد عشرين عاماً من تاريخ توقيع العقد بينهما. وقد وصلت الكمية الهائلة من دراما فاوست ذروتها في عمل الشاعر الالماني جوهان فولفكانك كوته.

دون جوان كان معروفاً في إسبانيا عن طريق الحكايات الشعبية المتوارثة اما كشخصية مسرحية فقد ظهر لأول مرة في العمل المسرحي El Burlador de Sevilla y Con vidado de Piedra اي : نصاب اشبيلية والضيف الصخري لتيرسو دي مولينا (Tirso de Molins) والذي عرض فيما هو محتمل لأول مرة في عام ١٦٣٠ في مدريد ، وكان انعكاساً وتمثيلاً لظروف وثقافة وروح الحياة الاسبانية في تلك الفترة.

هذه الفترة الممتدة من منتصف القرن السادس عشر الى منتصف القرن السابع كان يُطلق عليها وبحق وصف Siglo de oro القرن الذهبي لاسبانيا. في هذه الفترة التي كانت انحداراً وانحلالاً من الناحية السياسية والاقتصادية. كانت فترة ازدهرت فيها الآداب والفنون ووصلت روح الابداع ذروتها المطلقة التي لا مثيل لها من قبل ومن بعد في تاريخ إسبانيا. في هذه الفترة ازدهرت الفنون التشكيلية وبرز رسامون مثل Velazquez فيلاسكويز ، Morello موريليو ، Ribe ريبه ، Zurbaran ثورباران ، Creco كريكو ، ولكن اسطع من الفنون التشكيلية كان ازدهار الأدب وقمة ما يمثله لوب دى فيجا ، سرفانتس ورائعته دون كيشوت التي كانت تجسيداً للتناقض بين المُثُل والواقع ، المادة والروح ، الرومانسية والواقعية في ظل تدهور الحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت تطبع إسبانيا بطابعها الى جانب الازدهار في مجال الفنون التشكيلية والادب فقد ازدهر فن آخر هو المسرح. رغم ان المسرح في إسبانيا احدث من الرسم والرواية إلاّ انه حصل خلال فترة قصيرة من الزمن على شعبية واسعة النطاق لم تحصل عليها قصص سرفانتس ولا لوحات فيلاسكويز فقد وجد المسرح بين جميع الطبقات من الملك الى مختلف مراتب النبلاء الى الفلاحين والحرفيين وغيرهم من ابناء الشعب رجالاً ونساءً ، لقد كان الجميع مغرمين بالمسرح الى حدود لا نهاية لها وبهذا اصبح المسرح ظاهرة اجتماعية وحمل وظيفة كانت لها دلالة عميقة.

تيرسو دى مولينا (١٥٧١ـ١٦٤٨) كان يعد مع لوب دي فيجا وكالديرون من اسطع النجوم في سماء المسرح في عصره الذهبي هذا.

ولد تيرسو دي مولينا وكان يحمل اسم جابريل تيلليز في مدريد ، ولكن ليس هناك إلاّ القليل عن حياته الشخصية ، لقد اصبح راهباً إلاّ انه على كل حال مطلعاً إطلاعاً وافياً على عادات وتقاليد عصره. هذه التجارب الحياتية اكتسبها ليس من حياته كرجل دين فقط وإنما من خلال جولاته في امريكا وإسبانيا ايضاً إذ روي عنه انه عاش عدة سنوات في تاهيتي واثناء اقامته في مدريد كان على صلة وثيقة بالبلاط الملكي وبالعاملين في المسرح وفناني عصره ايضاً. هناك شائعات غير مؤكدة بان مولينا كان ابناً غير شرعي لدوق اوسونا وكان هذا الدوق نائباً للملك في نابولي ومن اهم شخصيات عصر النهضة الاسباني.

من المحتمل ان يكون مولينا قد بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص الرومانسية والحكايات الخيالية وعلى كل حال لم يكن ممكناً اثبات ان لمولينا مسرحيات قبل عام ١٦٠٠ وفيما يبدو لم يكتب بعد عام ١٦٢٦ اي منها بعد.

في مسرحية (نصاب اشبيلية والضيف الصخري) بقي الموتيف الاساسي حياً ومحتفظاً به في كل المسرحيات التي استمدت بعد ذلك منها. اول اركان المسرح هو شخصية دون جوان : النصّاب ، المخادع ، عديم الضمير ، الساخر من كل انواع النظام ، الضارب بالاخلاق والمُثُل عرض الحائط في سبيل تحقيق متعته الذاتية ، هذه المتعة التي تتركز في اغراء عدد لا حصر له من النساء دون تفريق بين غنية او فقيرة ، بشعة او جميلة ، متحللة او ذات اخلاق رفيعة ليتركها بعد ان يحصل عليها مباشرة من اجل امراة جديدة. ومغامرة جديدة. القطب الآخر في المسرحية يمثل الضيف الصخري وهو تمثيل لعدالة العالَم الآخر ، غير الدنيوي ، العالَم الإلهي الاخلاقي والديني.